فروردین ماه ۱۳۵۵ ـ شماره بیست ودوم ـ ۴۰ ریال

سینما ۵۵



- آلبرتو موراویا: «در تاریکی همه چیز روشن تر است»
- پیر پائولو پازولینی و «مارکی دوساد»
- بیست وپنجمین سال درگذشت «رابرت فلاهرتی» پدر سینمای مستند
- «اینگمار برگمان» و «صحنه هائی اززندگی زناشوئی»
- استیون اسپیلبرگ: از آغاز تا به امروز

شرکت گسترش صنایع سینمائی ایران

فیلمهای دردست تهیه‌ی خودرا

معرفی میکند

حقایق درباره لیلا فرزند ادریس

کارگردان : **بهرام بیضائی**

با شرکت : **پروانه معصومی ، پرویز فنی‌زاده**

درامتداد شب

کارگردان : **هژیر داریوش**

با شرکت : **گوگوش**

ملکوت

کارگردان : **خسرو هریتاش**

براساس نوشته‌ای از : **بهرام صادقی**

وارث

کارگردان : **محمدرضا اصلانی**

با شرکت : **محمدعلی‌کشاورز ، آتش خیر ، شهرام گلچین**

گزارش

کارگردان : **عباس کیارستمی**

FIDCI

FILM INDUSTRY DEVELOPMENT COMPANY OF IRAN

شرکت گسترش صنایع سینمائی ایران

(سهامی خاص)

سینما ۵۵

اسفند ۱۳۵٤ - فروردین ۱۳۵۵ (۲۵۳۵)

نشریه جشنواره جهانی فیلم تهران

زیرنظر : **بهرام ری‌پور**

دبیر شورای نویسندگان : **جمال امید**

مدیر امورفنی : **درخشنده زعیمی**

طراحی‌صفحات زیرنظر : **مرتضی ممیز**

آدرس : خیابان تخت‌جمشید - ساختمان شماره ۳ - وزارت فرهنگ‌وهنر - تلفن ٦٦٨٨٥٨ - چاپخانه وزارت‌فرهنگ‌وهنر- تلفن ۳۰۳۵۸۱



روی جلد : چارلی چاپلین وسفیر شاهنشاه آریامهر در سویس - پس‌ازمراسم اهدای نشان تاج .
عکس رنگی از : کارلوس سائورا

دراین شماره می‌خوانید :

نشان «تاج» برای مرد بزرگ



از : هژیر داریوش

در بعدازظهر روز ٦ فوریه، به‌معیت آقای فهیمی سفیر شاهنشاه آریامهر در سوئیس، عازم منزل سر چارلز چاپلین شدیم که در حوالی «کورسیه»، نزدیك شهر «ووه» قرار دارد.

آقای سفیر مأموریت داشتند که از سوی شاهنشاه، نشان«تاج»را به‌این‌هنرمند انساندوست، که برنامه بزرگداشتش موفق‌ترین فصل جشنواره چهارم تهران بود، اهداء کنند. چون چاپلین بعلت کهولت قادر به‌تحرك نیست، قرار بر این شد که مراسم اهدای نشان درمنزل این هنرمند صورت‌گیرد.

این منزلی بزرگ وپرشکوه است؛ باغی بسیار وسیع و زیبا آنرا احاطه کرده، و اشیاء نفیس و زیبائی که از چهارگوشه جهان آمده اطاقهایش را زینت کرده است. چاپلین سالهای پایان زندگیش را دراینجا، درسکوت وآرامش و خوشبختی کامل، درحالیکه از مراقبت‌های دائمی همسرش اونا برخوردار است ، سپری میکند.

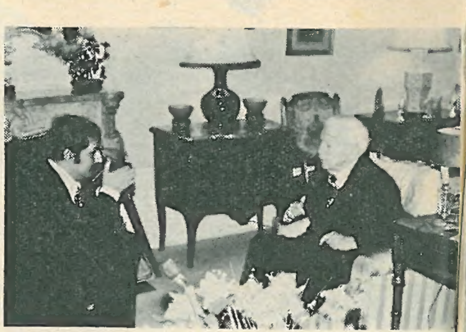
بهنگام ورود ما لیدی چاپلین به‌استقبال آمد؛ و همچنین جرالدین چاپلین (میهمان جشنواره سوم تهران) که درست یکروز قبل‌ازفیلمبرداری در کالیفرنیا فارغ شده و خودش را به‌سرعت به منزل پدری رسانده بود تا بقول خودش هم شاهد کسب این افتخار جدید از جانب پدر باشد و هم دوستان قدیم را ببیند؛ وهمچنین همسرش کارلوس سائورا کارگردان با ارزش اسپانیائی، و همچنین جین، کوچکترین دختر چاپلین، که میهمان جشنواره چهارم بود و درهفده سالگی یك «تین‌ایجر» تمام عیار است.

بعد از لحظه‌ئی در سالن پذیرائی باز شد، و مرد بزرگ را ، درحالیکه قامت کوچکش درصندلی‌چرخ‌دار قرار داشت، به درون‌آوردند. چاپلین نمیتواند به‌تنهائی حرکت‌کند، وانتقالش ازصندلی چرخ‌دار به‌مبلی درکنار آتش‌افروخته









بخاری گچ‌کاری شده با کمك پرستار ، لیدی چاپلین وسفیر ایران صورت گرفت.

در تجربه ده ساله کار جشنواره‌ها، عادت کرده‌ام که سفرای خودمان را به‌دوگروه تقسیم کنم : آنها که به‌سینما علاقمندند و این هنر را جدی میگیرند، وآنها که چنین نیستند. آقای فهیمی سفیر شاهنشاه آریامهر در برن آشکارا به‌گروه اول تعلق دارد. نطقی که ایشان قبل از اهدای نشان بیان کردند، درعین‌ایجاز واستحکام، بر تمام نکات اساسی هنر چاپلین و مشخصه‌های اصلی خلاقیت استثنائی این مـرد بزرگ، این غزلسرای عشق آدمها، انگشت گذارد؛ و با آنکه این نطق از اشاره‌ها و شاهد مثال‌هـای سینما و تاریخ سینما انباشته بود، بنظرم جالب آمدکه ایشان متن‌را به‌تنهائی تنظیم کرده، ومثلاً درهیچ موردی از آنهـا که اهل سینما هستند ، برای اطمینان از صحت مطلب، پرسشی نکرده بودند.

بدنبال این نطق، نشان اعطائی شاهنشاه به‌گردن مرد بزرگ آویخته شد، و فرمان نشان به‌او داده شد که من افتخارترجمه متنش را داشتم. چاپلین کاملاً تحت تأثیر احساسات قدرشناسی قرارگرفته بود.

با خاتمه این مراسم کوتاه، دو پیشخدمت بطریهای شامپانی را بازکردند، و جشنی کوچك وخانوادگی برای بزرگداشت این‌افتخارآغازشد.

چاپلین ، در هشتادوهفت سالگی ، ظاهراً در حد معقولی از سلامت جسمانـی برخوردار است. آشکار است که رابطه مغزش با محیط قطع‌نشده وحرفها وچیزها را می‌فهمد، ودست‌کم برای مدت کوتاهی، ضبط میکند. چندان قادر به‌تکلم نیست، وفقط گاهی کلماتی روشن وواضح ادا میکند.

لیدی چاپلین یك دوربین «پولاروید ـ اس ـ اکس ـ ۷۰» آورد و دوسه عکسی گرفت که چندان خوب ازآب درنیامدند. پیشنهادکردم که من با این دوربین چند عکسی بگیرم. به مرد بزرگ نزدیك شدم و عکسهائی گرفتم. لیدی چاپلین ایراد گرفت‌که «تو خیلی نزدیك شدی و ممکن است عکسها خوب نشوند.» جواب دادم که برعکس، این دوربین فقط به‌درد «کلوزاپ» میخورد و «لانگ‌شات»های آن خوب از آب درنمی‌آیند. مرد بزرگ ناگهان به‌دهان من چشم دوخت، چشمان خودش برق زد، و لابـد یك جریان ضعیف الکتریکی در گوشه‌ای از مغزش آمدوشدی کرد، و با صدای بلند، بیمقدمه، با شعفی کودکانه ، گفت : «کلوزاپ . . . . . لانك شات . . . . . لانك شات».

در مغز این استاد لانك‌شات چه میگذشت؟ تا چه حد از دوران طولانی آفرینش بی‌نظیرش را در ذهن مرور میکرد؟ چه بخاطر میآورد؟ حس کردم قطره اشکی دارد به زور راهش را به‌سطح چشمم باز میکند. جنگیدم و نگذاشتم ـ مشکل نبود، چرا که محیط بخاطر رفتار ساده و پرنشاط اعضای خانواده چاپلین ، فرح‌انگیز بود و نه اصلاً اندوهبار.

کارلوس سائورا، پدر «شین» یکساله که نوه مرد بزرگ است، و در جشنواره سوم برای معرفی «دخترعمو آنخلیکا» در تهـران بود ، دوربین عکاسیش را آورد و عکسهائی گرفت. بعضی از آنهـا را در این شماره «سینما ۵۵» می‌بینید. یکی دوبار چاپلین، هنگامیکه دوربین را متوجه‌خود میدید، گیلاس‌شامپانی‌را به‌علامت «توست» یا «سلامتی» بلند کرد، و یکبار زیر لب، آهسته، گفت: «به‌ایران».

دیداری که در ساعت ٤ بعدازظهر آغاز شده بود، سرانجام درساعت ۷ پایان گرفت. بلند شدیم وخداحافظی کردیم. هنگامیکه برای‌فشردن دست مرد بزرگ خم شدم ، میخواستم بی‌اراده بگویم : «خداحافظ، چارلی» ــ اما زبان را کنترل کردم، وگفتم «خداحافظ، سرچارلز».

شرح تصاویر این صفحه :
بالا : «چارلی‌چاپلین» ازافتخاری‌که نصیبش شده ، اظهار خوشوقتی می‌کند ، آقای «فهیمی» سفیرشاهنشاه آریامهر کنار چارلی نشسته است .
وسط : درپایان مراسم عکسی به یادبودگرفته شد ، پشت‌سر «چاپلین» آقای «فهیمی» سفیرشاهنشاه آریامهر، «اونا» همسرچارلی و «هژیر داریوش» ایستاده‌اند .
پائین : «هژیر داریوش» که دراین مراسم حضور داشت چند عکس از«چارلی چاپلین» پس‌ازدریافت نشان برداشت

رح تصاویر روبرو :
لا : آقای فهیمی سفیرشاهنشاه آریامهر ، نشان «تاج» ا به‌گردن «چارلی چاپلین» می‌اندازد .
ئین : «هژیر داریوش» متن فرمان نشان تاج را برای چارلی چاپلین» میخواند . منشی «چارلی چاپلین» در صویر دیده می‌شود .



آلبرتو موراویا:

فیلم را چگونه باید نگاه کرد

در تاریکی همه چیز روشن‌تر است

یك تماشاچی هوشمند چگونه میتواند ازمیان صدها فیلم در انتخاب کردن دچار اشتباه نشود ؟

از طریق کدام روش فرهنگی و روانکاوی میتوان افکار کارگردان یا مؤلف را درك کرد ؟

آلبرتو موراویا

دراین گفتگوی کوتاه به تمام این سئوالها پاسخ میدهد .

ترجمه : هوشنگ بهارلو

آلبرتو موراویا ــ من زیاد به سینما میروم و عقیده دارم که هرتماشاچی معمولی سینما هم باید مثل من زیاد به سینما برود واز دیدن فیلم لذت ببرد . سینما تنها وسیله‌ای است که میتواند ساعات و دقایق کسل‌کننده را برطرف کند . حالا ببینیم چطور میتوان ملال وکسالت را برطرف کرد واز تماشای فیلم لذت برد . من هنوزباندازه‌کافی آدم صاف و ساده‌ای باقی مانده‌ام که بتوانم خودرا با ماجرای فیلم ــ البته در صورتیکه جالب باشد ــ تطبیق‌دهم. ولی اگر داستان فیلم آنطور که باید جالب نباشد کافیست نسبت به شیوه‌ای‌که کارگردان توانسته گلیم خودش را از آب بیرون بکشد ، به فیلم علاقمند شویم وبه آن توجه کنیم که اینهم برای خودش داستانی است ...

مثلاً سکانس نهائی ، آخرین فیلم «آنتونیونی» را درنظر بگیرید ، کارگردان یك اتفاق ساده بسیار ناگوار وخارق‌العاده یعنی مرگ را از طریق یك رشته حوادث پیش‌پا افتاده و معمولی که در میدان یك دهکده کوچك اسپانیائی رخ میدهد، به‌ما معرفی میکند. دراینجا رابطه کارگردان با واقعیت ، با افکار وایده های سینمائی‌اش بیشتر از خود فیلم‌اهمیت پیدا میکند . . .

سئوال ــ بنابراین اولین برخورد و آشنائی تماشاچی با فیلم ، بطور اعم ، برخوردی بسیار ساده و مستقیم است .

آلبرتو موراویا ــ در لحظه‌ای که‌وارد سالن سینما میشوم احساس میکنم که روحاً خودم را دراختیار چیزی میگذارم . این‌شبیه همان حالتی است که پشت میزم مینشینم میخواهم چیزی بنویسم . حالا ببینیم بهترین وضعیت و حالت برای خوب نوشتن چیست . باید که «من» را از میان برداشت وبگذاریم که «نامن» خودش را جلوه‌گر سازد ونشان دهد . بعبارت دیگر باید آنچه را که «رایش» نامش‌را «زره شخصیت» گذاشته ، از بین برد . باید تمام موانع ، سوء ظن‌ها و پیش‌داوری‌هائی راکه درمن وجود داشته است ازمیان برداشت... دریك چنین حال وهوائی است که قبل ازشروع بنوشتن ، به آنچه «الهام» میخوانیمش ، دست مییابیم و همین حالت است که مارا دربهترین وضعیت روحی قرار میدهد تا فیلمی را تماشا کنیم . .

سئوال ــ خوب ، بعد ازگذراندن این دوره ، چه اتفاقی میافتد ؟

آلبرتو موراویا ــ هریك از تماشاچی‌ها چمدانی از فرهنگ ودانش با خودش بهمراه دارد . تماشای فیلم باید به‌راحتی روی این سلسله عقاید وشناخت‌های تماشاچی تأثیربگذارد

تا موجب تجمع افکارمختلف دراو بشود. سینما سرشار ازاستعاره است . یك کلمه حرف درواقع معنا ومفاهیم فراوانی پیدا میکند . رابطه سینما با فرهنگ بسیار عجیب و عمیق است . مثلاً تئاتر یك چنین رابطه عمیقی با فرهنگ ندارد. «دیدن» یك‌فیلم ، عملاً عبوراز جنگل‌استعاره، قیاس وشباهت‌ها است که درکنار یکدیگرقرار میگیرند و فیلمی را بوجود میآورند ...

سئوال ـ مثالی بیاورید ....

آلبرتو موراویا ـ «لوکومب لوسین» آخرین فیلم «لوئی مال» فیلمی است بسیارزیبا. داستان ساده و معمولی یك دختر یهودی را تعریف میکند که با پسر جوانی که جاسوس گشتاپو است ، عشقبازی می‌کند . داستان این فیلم استعاره‌ئی است ازبسیاری داستانهای‌دیگرـ وطن‌پرستی به صورت فاشیزم ونازیسم درمیآید. قصاوت بی‌رحمی وتبعیض‌نژادی ازنوع روستائی میشود . من از این فیلم نام بردم زیرا این اثر یك محصول کامل فرهنگی است که بسیاری از مسائل را مورد بحث قرار میدهد ودرآن شرکت میکند . سینما ـ تقریباً همیشه ازمفاهیم وسیع وبی سرحد ومرزی برخوردار بوده‌است . این وظیفه منتقد وهمینطور تماشاچی هوشمنداست که احساس‌هائی را که از فیلم گرفته است طوری در افکارش مرتب کند وسازمان دهد که بتواند به مفاهیم فیلم دست یابد .

سئوال ـ این یك نحوه تفکر خاص است که باندازه کافی مشکل میباشد .

آلبرتو موراویا ـ تمرینی است که بعداز مدتی ، تقریباً بصورت کار اساسی درمیآید ، مثلاً ، مدتی‌پیش درباره فیلم«زمین‌لرزه»صحبت کردم وحالا متوجه نکته دیگری دراین فیلم شده‌ام . در فیلم «زمین لرزه» از طرفی‌بمانند «زمین لرزه» کتاب «انجیل» حس میشود یعنی یك زیرورو شدن میتولوژیکی‌که وحشتناك‌تر وسمبلیك‌تر از «زمین‌لرزه» واقعی بنظرمیرسد، از سوئی دیگر جنبه‌های انسانی که تماشاچی با آن در فیلم مواجه میشود ، انسانیتی است بسبك وشیوه «ژول ورن» که ارزش‌های شهری را نشان میدهد ویاکوشش میکند تضاد و اختلاف زمین لرزه را با وسائل علمی مورد مقایسه قرار دهد . به عقیده من این تضاد ، مفهومش این است کـه در ضمیر ناخودآگاه کارگردان ، «مارك رابسون» بیشتر بمب اتمی وجود دارد تازمین لرزه . زیرا اضطراب و نگرانی واقعی دنیای امروز جنگ اتمی میباشد که درواقع یك رویداد طبیعی نیست . این فیلم برای من یك چنین مفهومی دربر داشت‌که بعنوان منتقد فیلم کوشش کردم آنرا برای خوانندگان مجله‌ای که درآن نقدهایم‌را چاپ میکند، روشن‌سازم . البته این را هم باید اضافه کنم که فیلم ممکن است مفاهیم دیگری هم در بر داشته باشد ولی مهم آنست که مفاهیم درست مورد قضاوت و تجزیه و تحلیل قرار گیرند ...



سئوال ــ بنابراین تماشاگر نمونه کسی است که قــادر به ترجمه واضح و روشن علائمی باشدکه در فیلم وجود دارد ..

آلبرتومورا‌ویا ــ این تنها ضرورت کار نیست بلکه یکی از ضرورت‌های مهم است. تشعشع فرهنگ ازطریق تصویر و محتوی، لحظه اساسی فیلم را تشکیل میدهد. البته نباید فراموش کرد که سینما یك پدیده‌استتیك هم هست که می‌تواند بخاطر **«تصاویر»** ویا بخاطر **«داستان»** برای مردم یك وسیله تفریحی باشد وازدیدنش لذت ببرند. واگر محك و معیار قضاوت ما در مورد فیلم‌ها فقط منحصر به این دو عامل شود، آنوقت قضاوت واظهار نظر بسیار آسان خواهد بود ویا، بعبارت دیگر برای من که درباره سینما نقد مینویسم کاربسیار راحت انجام خواهد گرفت. درواقع نمیتوانیم فقط به‌اینها اکتفا کنیم وباید مقاله‌ای بنویسیم واحساسی‌را که از دیدن فیلم داشته‌ام روی کاغذ بیاورم. مقالات نمایشگر ومنعکس کننده اساس وساختمان فکری نویسنده است ــ افکار من با گذشت‌سالها کم‌وبیش بصورت پیچیده‌ای درآمد. زمانی بود که با دیدن فیلمی از هیجانات‌فوری آنی تحت تأثیر قــرار میگرفتم ولی حالا نه تنها تحت تأثیر قرار نمیگیرم، بلکه بیشتر عکس‌العمل ازخودم نشان میدهم. حساسیت‌های من مدتی‌است که دچار«سرماخوردگی»شده‌اند. چنین وضعیتی به کار کسی که میخواهد شعر بگوید شدیداً صدمه میزند وبرای کسی کــه میخواهد فیلمی را نگاه کند، بسیار مفید است.

سئوال ــ درباره «نوع» فیلمها صحبت کنید. دربرابر انواع فیلمهائی که وجود دارد چه باید کرد؟ بهتراست انتخابی از میان آنها بشود یا اینکه همه‌نوع فیلمی را باید دید.

آلبرتو موراویا ــ طبقه‌بندی کردن‌انواع فیلمها، یك طبقه‌بندی کاذب است. فیلمها یا تجارتی هستند و یا تألیفی. من شخصاً فقط به سینمای مؤلف علاقه دارم، زیرا سینمای‌تجارتی فقط از یك استعاره برخوردار است ــ پول وموفقیت تجارتی.

سئوال ــ ولی‌بعضی‌ازاین‌فیلمهاقادرهستند که با میلیونها نفرازمردم مختلف جهان ارتباط برقرارکنند ــ بعبارت دیگر فیلمهای تجارتی آنچنان از ساختمان ومکانیزم کامل وبدون‌عیب ونقصی برخوردار هستند که در وهله اول‌ممکن است این ساختمان بچشم نخورد.

آلبرتو موراویا ــ شاید، ولی ایــن ساختمان و مکانیزم چندان رابطه‌ای با سینما ندارد. فیلم «لارنس عربستان» را بعنوان‌مثال درنظر بگیرید. این فیلم چه چیزی ارائــه میدهد؟ شاید کــه میخواهد درباره انقلاب اعراب صحبت کند. دراینصورت حــرف او بهیچ‌وجه در زمینه فرهنگی نیست وکاملاً جنبه اطلاعاتی‌دارد. همین حرف در مورد کمدی‌های ایتالیائی هم صادق است ــ این نوع فیلمها هرگزمعرف ایتالیا نبوده‌اند وهرگزهم نخواهند بود. این نوع فیلمها فقط برای وقت‌گذرانی مناسب بوده‌اند وبهمین علت همیشه مورداستقبال مردم قرارمیگیرد. درچنین وضعیتی بررسی و تجزیه وتحلیل این فیلمها وظیفه جامعه‌شناسان است و نه منتقدین فیلم.

سئوال ــ بنابراین اگر بخواهیم بــرای تماشاگران فیلم «نسخه‌ای» بنویسیم، فیلمهای تجارتی باید به شدت کنار گذاشته شوند.

آلبرتو موراویا ــ وقتیکه واقعاً هیچ فیلمی برای دیدن نیست، میتوان بدیدن یك فیلم تجارتی رفت وبعد هم گفت که این فیلم بخاطر دلائل خاصی ساخته شده ویــا اینکه میتوانیم بگوئیم که این فیلم به این دلائل در هدفش موفق بوده ویا موفق نبوده. اخیراً فیلم «سرخ عمیق» را از «داریــو آرجنتو» دیدم. این فیلم بدون تردید یك فیلم تجارتی است ولی میتوان گفت‌که از طریق فیلم درباره کارگردان میشود یك بحث روانشناسی کرد. مثلاً ازاین طریق شخصیت «سادومازوخیست» اورا مورد تفسیر وتجزیه وتحلیل قرار داد. فیلم او یك فیلم تحریك‌کننده ومهیج است ولی درعین حال معمولاً فیلمهای تجارتی بشدت ملال‌آور وخسته‌کننده هستند. درحالیکه در فیلمهای مولف ــ همانطورکه دراول صحبتم گفتم ــ وقتیکه فیلم جالب نیست، لااقل رابطه میان مؤلف واثرش جالب است. لازم به‌توضیح است‌که مقصودم از فیلمهای مؤلف حتی‌فیلمهائی هستند که نشانه کوچکی از تألیف درآن بچشم میخورنــد مثلاً فیلم "Sugarland Express" کارگردان این فیلم آنچنان مؤلفی نیست کــه بتوان اسم اورا با حــروف درشت بنویسیم. باوجود این کارگردان کوشش میکند که در فیلمش چیزهائی را بگوید.

سئوال ــ واما در مورد هنریشه‌های فیلم آیا «نگاه» کردن بیك مفهومش «نگاه» کردن به بازیگران فیلم هم هست.

آلبرتو موراویا ــ این پاسخ یك مقدمه لازم دارد. تنها شخصی‌که در فیلمی بیان‌کننده چیزیست، کارگردان فیلم است. بقیه افراد فقط دستیاران او هستند حتی سناریست‌هــا و هنرپیشه‌ها. با همه این حرفها قبول میکنم که بازی یك هنرپیشه میتواند بسیار قابل توجه و دیدنی باشد پس دراینصورت ما دارای دونمایش هستیم یکی نمایشی که خود فیلم است وبعد یك نمایش درجه دوم دیگر که بازی هنرپیشه است واین بازی بیشتر از طریق حالات ومیمیك صورت انجام میگیرد وانسان هم با علاقه ولذت به آن توجه میکند ــ بهرحال اختلاف این دو کار که همیشه ثابت باقی میماند از اینقراراست: «درباره بازی یك‌هنرپیشه بیشتر از یکبارصحبت کــرد که البته این صحبت کــردن از او در زمانی صورت میگیرد که به اوج بازیگری رسیده باشد ولی بعد دیگر نمیتوان درمورد بازی او حرف دیگری بحرفهای قبلی اضافه کرد، زیرا بازی‌اش همیشه یکسان باقی خواهد ماند و مرتباً خودش را برای ما تکرار میکند. ولی فیلم دروضعیت دیگری قرار دارد، برای‌اینکه هربار موضوع تازه‌ای را ارائــه میدهد و کارگردان همیشه با مشکلات و مسائل تازه‌ای روبرو میشود. این یك واقعیت است‌که بازی بعضی ازآکتورها بخصوص آنهائی‌که بازی‌شان بستگی به‌چهره‌شان دارد، بعداز مدتی تازگی خودرا برای تماشاگران ازدست میدهند مثلاً «بریژیت باردو» که دست به هرکاری بزند و درهرفیلمی بــازی کند باز همان «بریژیت باردو»ی «سن تروپه» است. خلاصه کلام درکار یك بازیگر یك نوع سکون وجود دارد یعنی به مرحله‌ئی میرسد کــه دیگر جلوتر نمیرود درحالیکه حرفه کارگردانی اینطور نیست.

سئوال ــ این حرفهای شما، بــرای هنرپیشگان ناراحت‌کننده است ...

آلبرتو موراویا ــ نه، برعکس این‌حرفها برای هنرپیشگان میتواند بسیار هم خوش‌آیند باشد.

هنرپیشگان بــزرگ بازی درفیلم‌ها را بهانه‌ای قرار میدهند برای تکرار چیزی که آمریکائی‌ها آنــرا "Mannerisme" مینامند یعنی هنرپیشه‌هائی که بازی‌شان را از طریق حالات صورت‌شان ارائه میدهند و عقایدخودرا درمورد زندگــی ابراز میدارند ونه درمورد فیلمی که درآن بازی کرده‌اند، این عقاید اسرارآمیزی است ولی تماشاچی که از قدرت دریافت وگیرندگی برخورداراست حتی اگر متوجه هم نشود این‌عقاید را دریافت میکند ... مثلاً «آلبرتو سوردی» را درنظر بگیرید. او یك بازیگر «آبستره» است، که از طریق کلام وشکل‌های خاص بدبینی، حقارت وتردیددائماً با مردم ارتباط برقرار میکند. باید بگویم‌که حدود واصالت بازیگردراینست‌که هرهنرپیشه‌ئی پیام خودش باشد وبهمین علت است که بعضی از بازیگرها در زندگی عادی هم بهمان‌صورت مانند فیلم‌هایشان باقی‌میمانندو«آلبرتوسوردی»

هم یکی ازاین نوع بازیگران است ودر خارج ازصحنه هم میخواهد ایده و تصویری باشد از «آلبرتو سوردی» روی صحنه . . .

سئوال ـ واما درموردتصویروفیلمبرداری یك‌فیلم چه نظری دارید ؟ ـ بعقیده شما چگونه باید به فیلمبرداری یك فیلم نگاه کرد ؟

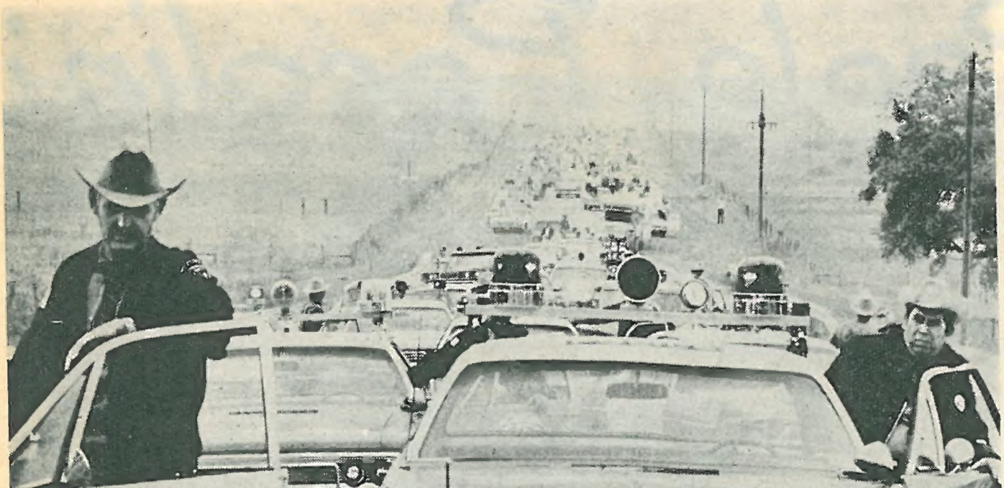
آلبرتو موراویا ـ اولین تماس با فیلم جنبه استتیك دارد ـ این فیلمبرداری زیباست، زشت است ازآن خوشم میآید ، ازآن‌بدم‌میآید. ولی بهرحال آنچه مسلم است ، اینست که فیلمبرداری یا عکاسی یك فیلم طرز بیانی است از آنچه که کارگردان خود ودنیایش رادیده است . اهمیت مبحث فیلمبرداری یك فیلم از حد یك عنصر استتیك بسیار زیادتراست . مثلاً درفیلم« گلوی‌عمیق» (Deep Throat) جنس تصویر ، بهمان اندازه که اعمال جنسی بمانند آهنگ «بولرو» اثر «راول» تکرار میشود دارای ارزش «استتیك» نیست . در این فیلم یك عمل ساده فیزیولوژیك "Fellatio" آنقدر تکرار میشود که ریتم ، حالت تحمیلی‌بخودش میگیرد . به آن دسته از کسانی که عقیده دارند تصویر فیلم « گلوی عمیق » دارای جنبه‌های استتیك است، باید بگویم که تشخیصشان دراین مورد کامل نبوده است .

درواقع این ، یکی از محسنات نقدسینما است ، چرا نقد نقاشی اینقدر کلاف سردرگم وگره‌خورده‌ای است؟ برای اینکه نقاشی از حداقل حاشیه فرهنگی برخوردار است وعامل استتیك آن بسیار محکم و قوی میباشد. درحالیکه درسینما حتی عناصر استتیك تصویر ازفضا وحاشیه وسیع فرهنگی برخوردار است . زیبائی دریك فیلم بیشتر قابل «صید» است تا زیبائی یك تابلوی نقاشی ... تصاویر سینمائی جملاتی از یك نثر هستند. جمله‌ئی که کمی طولانی‌تر روی پرده سینما باقی میماند ، یك «اسم صفت» است . تصویر درشت یك علامت سئوال است وبهمین علت تصاویر درشت مانند خطهای بیهوده‌ای که زیر جملات کتابهاوجود دارند، عصبانی‌کننده هستند .دوربین‌فیلمبرداری مانند ماشین تحریر عمل میکند . بررسی و تجزیه وتحلیل تکنیکی فیلم برعهده مجلات تخصصی و تکنیکی است وصحبت دراین مورد پرگوئی خواهد بود .

بررسی و تجزیه و تحلیل مورد نظر ما به ساختمان وترکیب فیلم مربوط میشود . یعنی کشف قسمت‌های مختلف ساختمان اورگانیزم سینمائی .

این گفتگو توسط «جوزپه کاتالانو» برای مجله "L'Espresso" چاپ ایتالیا انجام‌گرفته است .





بالا : لوسین لوکومب .
پائین : شوگرلند اکسپرس



پازولینی

و مارکی دوساد

Pier Paolo Pasolini

نوشته : گیدئون باکمن
ترجمه : حسن زاهدی

درطول فیلمبرداری سالو یا ۱۲۰ روز سودوم «گیدئون باکمن» درچند فرصت با «پیرپائولو پازولینی» ملاقات‌کرد . «پازولینی» فیلمنامه‌اش‌را براساس‌کتاب«مارکی دوساد» تنظیم‌کرد اما زمان‌ومکان را به سال ۱۹۴۳ وجمهوری فاشیستی ایتالیای شمالی که موسولینی پس‌ازسقوط رم تشکیل داد ، آورد . فیلمبرداری دربهار ۱۹۷۵ انجام ومونتاژ درپائیز به پایان رسید . وقتی دریکم نوامبر خبر قتل «پازولینی» رسید ، این مقاله نیز زیرچاپ بود .

* * *

بلانگیس : در روز داوری ، خداوند بیشك با چنین‌کلماتی سرزنشمان خواهد کرد : شماکه دیدید زمین پر ازشرارت وجنایت است ، بچه جهت خودرا درجاده تقوی ازدست دادید ؟ چطور فجایعی‌که من ، خداوند ، پیوسته برزمین نازل میساختم ، نتوانست متقاعدتان‌کندکه من فقط هرج‌ومرج را دوست دارم ؟ هرروز سرمشق‌های فراوانی ازخرابکاری ونابودی پیش رویتان قرار میدادم ، بچه علت شما هم نابود نکردید ؟ احمق‌ها ! چرا ازمن پیروی نکردید ؟

کوروال : بدین‌ترتیب حتی هنگام ارتکاب زشت‌ترین اعمال ، ازنمونه خداوند آزاد نیستم . وهروقت‌که یکی ازما اراده مخرب خودرا بربدن قربانی‌مان تحمیل میکند ، نتیجه‌اش تنها اینست‌که خدای روی زمین میشود .

ازفیلمنامه « سالو »

روز یکم

حدود یکماه است که «پازولینی» فیلمبرداری را اینجا در «مانتوآ» شروع کرده است. نقشه اولیه او این بود که فیلم را طی ۳۷ روز فیلمبرداری کند، اما حالا برنامه‌اش طولانی‌تر شده. وقتی به‌او میگویم که میگویند «مارکی دوساد» کتابی را که او فیلمنامه‌اش را براساس آن نوشته در باستیل طی ۳۷ شب نوشت، شگفت‌زده میشود ــ وکمی متأسف‌که او نخواهد توانست ازاین‌نظر به‌پای او برسد.

بیاد موضوعی میافتم که وقتی به«ایران» برای دیدن «پازولینی» هنگام فیلمبرداری «هزارویکشب» رفته بودم، پیش‌آمد. یادم میآید که گفتم ممکن است بعضی از تماشاگران متوجه نشوند که شخصیت‌هـای «تولوت» که «شهرزاد» ازآن‌ها سخن‌گفته‌بود و یکی‌از شخصیت‌های فیلم میبایست از آنها اسم ببرد، چه جور موجوداتی هستند. و «پازولینی» گفته بود، «خوب،

مگر آنها چه‌جور موجوداتی هستند؟» و بدین‌ترتیب متوجه‌ام ساخت که تحقیقاتش خیلی عمیق نبوده واینکه برای او هرچیزی فقط بخاطر صورت ظاهرش و نه مفهوم ذاتی‌اش مهم بود. او این موضوع را بعدها هنگامیکه درباره انتخاب هنرپیشه‌های غیرحرفه‌ای صحبت میکرد، تأیید کرد وگفت که فیلم او از این‌نظر واقعیت‌گراست که درآن ازچهره‌های «واقعی» استفاده میشود. مساجدباشکوه‌اصفهان وچهره‌ایرانی‌ها وهمینطور متن ادبی فوق‌العاده‌ای که او درآن میکاوید، همه برای او در یك سطح بودند و همین‌طور کتابی که او حالا داشت مورد استفاده قرار میداد و توسط روح معذبی درقرن هیجده در یك زندان نوشته شده بود. اینها همه برای او نقطه آغاز یا زمینه کار بودند. برای او فقط آن چیزی مهم بود که به‌خودش، به‌فیلمی که داشت میساخت و به‌آن چیزی که میخواست بیان کند، ربط پیدا میکرد.

این نقطه نظر همانست که در روانشناسی اصالت رفتار ''Behaviourism'' خوانده‌میشود. «پازولینی» نه دخالت میکند و نه احساسات و عواطف خودش را تحمیل میکند زیرا که به‌انسان به‌عنوان یك عامل‌مبتکر و ابداع‌کننده معتقد نیست. مطابق این نظریه زبان تنها بخشی از یك‌کل است بخشی از یك مجموعه‌که سرنوشت آن از پیش تعیین شده. اسکینر آن‌را رفتار کلامی **Verbal Behaviour** میخواند. تفاوت بین انواع مختلف حروف عربی ومفاهیم فرهنگی این تفاوت‌ها برای پازولینی جالب نیست. و بهمین ترتیب این‌که «مارکی دوساد» انحرافات جنسی **Psychopathia Sexualis** را درچه موقعیت وتحت چه شرایطی نوشته تأثیری در سبك استلیزه وانتزاعی «پازولینی» ندارد. رفته رفته ارتباطات برای من روشن میشود و علل ایرادهائی که بر او گرفته میشد درمییابیم روش بی‌واسطه‌ای برای درك آنچه که در اطرافم دارد اتفاق میافتد، پیدا میکنم.

در ظاهر چنین مینماید که او سبکش را عوض کرده است وبرخلاف گذشته که فقط صحنه را آماده میکرد ومیگذاشت دوربین هرآنچه را که اتفاق میافتد ضبط کند حالا میبینیم که بیشتر از هنرپیشه‌های حرفه‌ای استفاده‌میکند وازآن‌ها میخواهدکه جملات وحرکاتشان را جلوی دوربین تکرار کنند. به‌عبارت دیگر او حالا درجستجوی چیزهای مشخصی است.

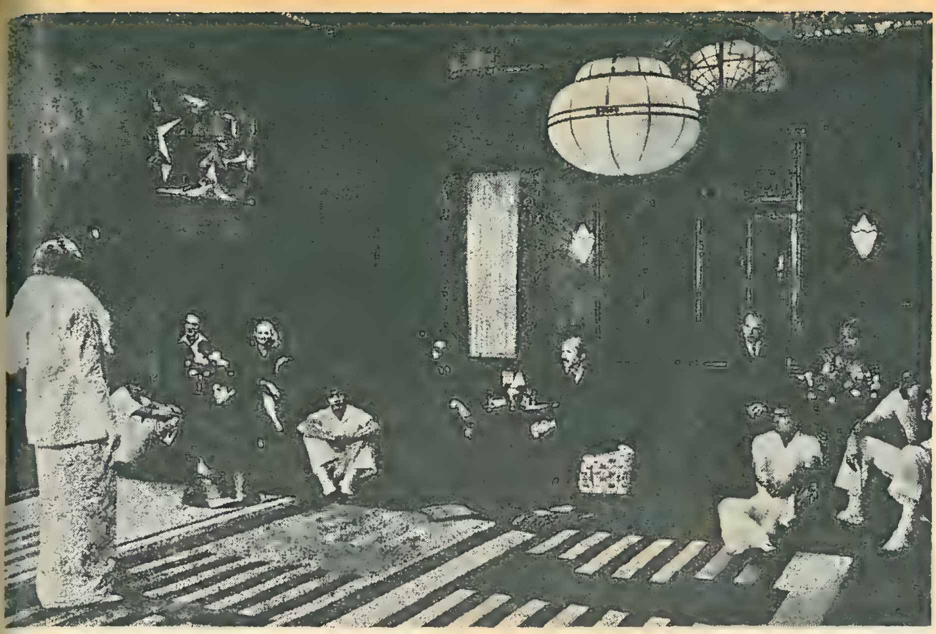
همیشه این احساس را داشته‌ام که «پازولینی» هنگام فیلمبرداری شتاب‌زده است و بی‌حوصله ازوسایل مکانیکی که برای انتقال اندیشه وتصوراتش بروی‌نوار فیلم به‌آنها احتیاج دارد و «مارکی دوساد» هم که وقت زیادی نداشت یا لااقل تصور نمیکرد که دارد، میتوانست اثری به‌همان سبك‌شتاب‌زده، پربار ومقاومت‌ناپذیر را الهام بخشد. اما شتاب «پازولینی» این‌بار خودش‌میگوید، حساب شده‌است: «وپیش‌ازاین واقعیت را با گرفتن از آن به هراندازه و با هرشدت که میتوانستم، تجربه میکردم. اما این‌بار فیلمی میخواهم که از نظر فرم کامل باشد. در «دوساد» هم همین‌تضاد ظاهری بین سبك وساختمان وجود دارد، اما او درخود آن یکپارچکی روحی را که بخواهد تمام صفحاتش پرداخت کاملی داشته باشند ، نداشت . به‌عنوان یك نویسنده او آفریننده طرح و صحنه‌های گاه ظریف وگاه باز وقابل انعطاف بود. در مقابل من، در محیط ادبی خاصی آموزشی یافته‌ام که به فرم اهمیت میدهد. برای او-فکر یا اندیشه‌ای که میخواست بیان‌کند سهیم بود و بعضی از صفحاتش بسیار بد نوشته شد، گو اینکه همیشه جملاتی با زیبائی خارق‌العاده اینجا وآنجا بچشم میخورد. تصور میکنم اگر به‌زیبائی وظرافت هرصفحه توجه بیشتری میداشت میتوانستم قرابت روحی بیشتری با او احساس‌کنم و درآنصورت او به‌همان نوع ظرافتی میرسید که من برای بدست‌آوردنش میکوشم.»

روز خوبی به‌محل فیلمبرداری آمده‌ام، آفتاب خیلی زود مه دره پو را به‌کنار زده است. فیلمبرداری در «کاوریانا» که چند مایل با «مانتوآ» فاصله دارد در «ویلامیرا» انجام میگیرد، یکی از آنجاها که میگویند ناپلئون شبی را درآن بسر برده است وازجنگ جهانی اول به‌اینطرف محل اجتماعات و مؤسسات بین‌المللی مختلف با هدفهای نیکوکارانه بوده است. «پازولینی» آن‌را بخاطر پوسیدگی‌شکوهمند آلاچیق‌ها و بته‌های گل‌سرخ پوشیده از علفهای هرزه انتخاب کرده است و شاید هم بخاطر خارپشته‌هایش که انسان‌را به‌یاد گورستان میاندازد.

درکنار ملك درکلبه سرایدار «پازولینی» دارد صحنه‌ای از قربانیان مجالس میگساری و عیاشی‌های شبانه را فیلمبرداری میکند. او فیلم را برای آنکه به‌قول خودش به‌آن نوعی بُعد مذهبی، بدهد به‌سبك «دانته» به‌چند حلقه تقسیم‌کرده است: حلقه خون، حلقه دیوانگی و حلقه مدفوع. من اتفاقاً روزی به صحنه فیلمبرداری آمده‌ام که یکی از صحنه‌های حلقه مدفوع باید فیلمبرداری شود. ودراولین صحنه شاهد بیدارشدن گروهی از دختران برهنه هستم که فرآورده دستگاه هاضمه‌شان اختصاصاً برای تمتع مأموران شکنجه‌شان حفظ میشود و در نتیجه آنهائی که درطول شب آن‌را به‌هدر داده باشند، تنبیه میشوند. «آلدووالنتی» یکی‌از مأموران شکنجه و «کاترینا بوراتو» (زن مرموز «هشت‌ونیم» و مادر جولیتا در «جولیتای ارواح») خانم رئیس خوابگاه مراسم را اجرا میکنند. «ساندرو بارلی» ساعت‌ها وقت صرف کرده است که دیوارها حالت خاص دیوارهای زندان ــ بانوشته‌ها ویادگاری‌ها و لکه‌های ادرار ــ را پیدا کند. «والتی» چپ چشم که طی بیست سال بازی درنقش‌های سیاهی لشگر حتی یك‌بار هم جلوی دوربین گفتار نداشته است به دفعات وارد اطاق میشود وبو میکشد. اما کیفیت غیرعادی

«پیرپائولو پازولینی» به هنگام تشریح یك صحنه ازفیلم «سالویا ۱۲۰ روز سودوم» برای هنرپیشگان فیلم . . .





صحنه به‌آسانی به‌صورت تصویر درنمیآید. حوصله‌ها زیر نور پروژکتورها سر میرود. تنها «پازولینی» است که طی برداشت‌های متعدد آرامشش را ازدست نمیدهد.

ماده‌ای که دراین صحنه‌ها مورد استفاده قرار میگیرد، مخلوط شوکولات، خرده بیسکویت، شیرتغلیظ شده ومرباست که از لوله پلاستیکی گذرانده میشود که بشکل طبیعی‌اش درآید. وقت نهار است و من قسمتی ازآن را روی ساندویچم میمالم. ومثل‌همیشه این‌فکرش است که تهوع‌آور است، نمونه تصویری کاملی از این گفته «کیرکه‌گور» که محتوای حادثه تحت‌تأثیرحوادث گذشته است. تاریخ در رجعت به‌گذشته مفهوم خود را میآفریند. واین دقیقاً کاری است که «پازولینی» دارد با قرار دادن «دوساد» برزمینه فاشیسم انجام میدهد. من‌هم تحت تأثیر همین تصور هستم ومخلوط شوکولاتی را تف میکنم. همه در اطرافم میخندند. حدود نیمی از آنان همین آزمایش را با همین نتیجه انجام داده‌اند.

مشکل بتوان این همه را جدی گرفت بویژه اینکه این صحنه‌ها اولین برخورد انسان با فیلمی باشد که ادعاهای ایدئولوژیکی فراوان دارد. اما کارتکنیسین‌ها و بازیگران کاملاً حرفه‌ای است. «پازولینی» مفهوم صحنه‌ها را برای کسی (مخصوصاً برای بازیگران) آشکار نمیکند، اما همه متقاعد شده‌اند که در یك‌کار کاملاً آبرومندانه درگیر هستند. ضمناً نوعی حالت تبانی حس میشود گوئی همه میدانند که علی‌رغم هدف عالی، نحوه عمل میتواند بدتفسیر شود.

بی‌پردگی‌های‌جنسی‌اینجاوآنجا لبخندشیطنت‌آمیزی به‌گوشه لب میآورد اما اعتماد همه نسبت به مردی که این صحنه‌ها را برای بیان موضوعاتی که به ورای آن میرسند، انتخاب کرده‌است، تزلزل‌ناپذیر است. وبی‌شك چنین موضوعی را تنها با چنین روشی میتوان به‌صورت فیلم درآورد. در فیلمبرداری تفاوتی بین پرداخت صحنه‌های صرفاً جنسی با کارگردانی صحنه‌های دیگر احساس نمیکنم. پرداخت صحنه‌های اختلالات روانی صریح و رك‌وراست است تا آن‌حد که تفاوت بین آنها ورفتار «عادی» به‌صورت چیزی که ما اختراع‌کرده‌ایم درمیآید.

روز دوم

صحنه فیلمبرداری به یك ویلای دیگر که درحال فروریختن است منتقل شده. سه‌تا از اطاق‌ها مرمت شده و با کاغذ دیواری و پرده‌هائی که با صرف ٦ میلیون لیر براساس طرح‌های مخصوص زمان بافته شده، تزئین گردیده است. «پازولینی» طبق عادت همیشگی‌اش پشت دوربین نشسته و «تونینودل‌کولی» نوررا تنظیم میکند. لرزشی که ژنراتور ایجاد میکند همه‌جا شنیده میشود اما این مهم نیست چرا که این‌فیلم مثل اغلب فیلم‌های ایتالیائی بدون صدابرداری مستقیم گرفته میشود.

«تونینو» فیلم La Ricotta را که من همیشه بهترین فیلم «پازولینی» دانسته‌ام را نیز فیلمبرداری کرده است. به من میگوید که «پازولینی» میخواهدکه این فیلم فرم ساختمانی خشکی داشته باشد. ابتدا او خیال داشت فیلم را سیاه وسفید بسازد اما به‌تقاضای «گریمالدی» موافقت کرد که رنگی باشد با این شرط که آن‌را بروشی چاپ‌کندکه شبیه یك فیلم سیاه وسفید باشد و این البته به‌منظور تأکید گذاردن بر کیفیت خشك وسرد وانتزاعی فیلم است. «تونینو» توضیح میدهد که بچه علت «پازولینی» خودش پشت دوربین مینشیند. او حوصله ندارد هرروز نوارهای چاپ‌شده را تماشا کند و فقط با نگاه‌کردن از پشت دوربین به‌صحنه است که میتواند ببیند چه چیزی روی نوار فیلم ضبط میشود.

من شخصاً معتقدم که باید دلیل مهمتری وجود داشته‌باشد. برای مردی‌که شعر، مقاله، رمان ورساله‌های تحلیلی سیاسی مینویسد، ترجمه میکند، فیلم میسازد، نمایشنامه بروی صحنه میآورد، مسافرت میکند و عتیقه جمع میکند و بطورکلی زندگی پری دارد، تن در دادن به ضرورت‌کار دسته‌جمعی سینما باید مشکل باشد. برای مردی که اساساً فیلمهایش را مینویسد نیاز به داشتن ابزارکار در دست خودش نه‌تنها قابل فهم، بلکه بدیهی است. «تونینو» میگوید که «پازولینی» هیچوقت از عدسی‌های معمولی استفاده نمیکند، همیشه عدسی زاویه باز یا عدسی زاویه تنگ به‌کار میبرد. و از «زوم» فقط برای تعویض سریع عدسی استفاده میکند نه برای جلب توجه با تظاهر به حرکت به‌جلو یا به‌عقب. میگوید «پازولینی» اغلب وقتی از یك هنرپیشه میخواهد یك صحنه را تکرار کند، فیلمبرداری را قطع نمیکند. دوربین معمولاً در ارتفاع شانه است و نور از پشت به موضوع داده میشود و«پازولینی» بدون‌اینکه نگران لرزیدن دوربین باشد نماها را با دوربین روی دست میگیرد و دوست دارد هرچه زودتر فیلمبرداری یك صحنه به‌اتمام برسد. از آنجا که او و «پازولینی» زیاد بلند قد نیستند، دوربین برخلاف تصور من در سطح شانه نیست، درسطح چشم آنهاست. گاهی «پازولینی» عمداً ازنزدیك‌شدن دوربین به‌موضوع وحالت دراماتیکی که این وضع ایجاد میکند اجتناب میورزد، باین دلیل که مجبور نشود از زاویه مقابل هم فیلم بگیرد.

درفاصله بین دوبرداشت از فرصت استفاده میکنم و از «پازولینی» در مورد نحوه استفاده از موسیقی سئوال میکنم. «دراین فیلم موسیقی متن وجود نخواهد داشت. از موسیقی اگر استفاده کنم فقط بخاطر اهمیت دراماتیك آن خواهد بود. ممکن است از «کار مینابورانا» تنظیم «اورف» استفاده کنم که نمونه خوبی از موسیقی فاشیستی است.» من کمی جا میخورم. یك اوراتوریوی قرون وسطائی درباره لذات جسمانی چه ربطی به‌آنچه که از لذت دراینجا نشان داده میشود، دارد؟

«پازولینی» سعی میکند موضوع را برایم روشن کند. میگوید: «این چهار مأمور شکنجه ازطبقه کارگر نیستند. آنها از طبقه متفکر هستند، همانطورکه درکتاب «دوساد» هستند واینجا وآنجا ازفلاسفه معاصرفرانسوی نقل قول میکنند. آنها در ویلائی هستند که باحتمال زیاد از یك خانواده ثروتمند یهودی گرفته‌اند. آنها همانند مقامات عالیرتبه حزب‌آلمان وایتالیا دست‌پرورده یك شبه فرهنگ هستند، با همان عقاید شبه علمی وهمان استدلالات غلط برای نژاد پرستی. همان چیزی که «هیتلر» و «موسولینی» «دنیای منحط» مینامیدند، چیزی که میبایست نابود شود، اما آنها خودشان هم نتوانستند از افسون آن در امان باشند. به‌عقیده من این موسیقی خیلی خوب دوره فاشیسم را که طی آن همه ارزش‌ها زیر پوششی از قدرت‌طلبی واستثمار پنهان شده بود، توصیف میکند. این آخرین‌باری بودکه تمایل انسان برای‌کسب قدرت این‌چنین صریح وحتماً میتوانم بگویم سمبولیك خودرا آشکارمیساخت. امروزه همه‌چیز پیچیده و سفسطه‌آمیز شده است: آموزشی و نقایص سیستم‌هائی که ابداع کرده‌ایم، علل واقعی کمبودهایمان را ازنظر پنهان میسازد.

ما در کوششمان برای پیداکردن راه حل‌های سریع، خود مسئله را فراموش میکنیم و به‌توهم پناه میبریم. این یکی از پیام‌های فیلم درخصوص زندگی معاصر است. «اورف دوشان» و «سرورینی» همه‌بخشی از این تصویر هستند همانطور که فاشیستها هستند. من حتی قتل را هم به‌صورت مدرن آن نشان میدهم. در صحنه‌های اعدام من از چهار روشی که دستگاههای حقوقی به‌کار میبرند، استفاده میکنم: چوبه‌دار، جوخه آتش. تنگ‌کردن طناب دورگردن وصندلی الکتریکی. روشهائی که «دوساد» فقط به‌طور ناقص میتوانست ابداع کند.»

صحنه‌ای‌که دارد فیلمبرداری میشود به‌نظرم‌بیش‌از حد سمبولیك میآید. «پائولوبوناچلی» یکی از چهار شخصیت اصلی بارها به‌انتهای یك راهرو به‌بالای یك سکو میرود. روی یك صندلی مینشیند و با دوربین از ورای یك پنجره (دکور) به بیرون و به ورای صحنه فیلمبرداری نگاه میکند. چیزی که او دارد به‌آن نگاه



میکند، بعداً در رم فیلمبرداری خواهد شد. تمام این صحنه بدون بروز احساسات و بدون کوچکترین تغییر درحالت صورت، اجرا میشود. و از آنجا که او درآن لحظه شاهد صحنه اعدام در پایان فیلم است، کنجکاوی من تحریك میشود. «پازولینی» توضیح میدهد که فیلمش‌را به‌صورت یك رشته تشریفات خیلی‌رسمی درنظر گرفته است و برای نشان دادن کیفیت منبسط ومنظم فیلمش قسمتی از فیلمنامه را بازگومیکند. چهارآدمکش فیلم بین خودشان قرار گذارده‌اند که در مراسم اعدام هریك از آنها به‌نوبت مأمور اعدام، یکی از دوهمکار مأمور اعدام و ناظر صحنه از پشت پنجره باشند. بدین ترتیب هریك از ما به‌نوبت لذت فلسفی تماشا و اندیشه، لذت پست وکثیف همکاری در قتل ولذت فوق‌العاده عالی انجام عمل را درك خواهیم کرد.

«پازولینی» میگوید که باید مرتباً جنبه تشریفاتی ورسمی حوادث را به‌هنرپیشگان یادآوری‌کند: «این‌بار میخواهم حتی هنرپیشه‌های غیوحرفه‌ای بازیشان کاملاً حرفه‌ای باشد. میل ندارم برای پوشاندن یك جملهٔ بد ادا شده، نما را قطع‌کنم. اصرار دارم که بازی‌ها دقیق و بی‌نقص باشد.» بااین‌حال میبینم که باهنرپیشه‌ها تقریباً هیچ تمرین نمیکند. توضیحات کوتاهی به هنرپیشه‌ها میدهد و بلافاصله فیلمبرداری را شروع میکند و به‌نظر من این برداشت‌های تکراری چیزی جز تلف کردن فیلم خام نیست. شاید او بخواهد روش متفاوتی‌را به‌کار برد، اما گویا پس‌ازسالها فیلم ساختن با یك روش آزاد این‌کار برایش مشکل باشد. او این‌را قبول دارد و میگوید که درصدد پیداکردن یك روش حد وسط است. میل ندارد با تمرین‌های دقیق، از هنرپیشه‌ها این فرصت را که بطور غریزی واکنش جالبی را کشف کنند، بگیرد. «سعی میکنم آنها خودشان را خیلی زیاد مسئول اشتباهاتشان حس نکنند. ووقتی‌فیلمبرداری‌را بلافاصله شروع‌میکنم، این‌احساس را که داریم این‌کار را با هم انجام میدهیم، در آنها تقویت میشود. من درطلب کمال هستم زیرا که معتقدم بی‌توجهی امروزی نسبت به فرم یکی از عواملی است که تماشاگر آشنا به یك‌زبان سینمائی خاص را با سینما بیگانه میسازد. ساختمان کلی فیلم نوعی پوشش فانتزی برای محتوای هولناکی است که «دوساد» و فاشیست‌ها فراهم آورده‌اند. میخواهم فیلم کیفیتی ظریف و دقیق و تاحدی غیرواقعی داشته باشد. این فیلم کمتر واقعی است، به دلیل اینکه کاملتر است.»

روز سوم

یك ویلای دیگر، این یکی از «بولونیا» چندان دور نیست و حالا به‌صورت یك پارك عمومی درآمده است. صبح مه‌آلودی است وچند اتوبوس پراز کودك به دعوت «پازولینی» از شهرهای مجاور آمده‌اند که با شگفتی به پسرها در یونیفورم نازی که از طریق کتاب‌های کارتون با آن آشنا شده‌اند، بنگرند. درسال ۱۹۴۳ هستیم وآلمان‌ها که درآن‌زمان درحوالی فریولی قدرت تام داشتند به دستور چهارمرد سادیست گروههای زیادی از افراد جوان را از شهرهای مجاور آورده‌اند که برهنه رژه بروند تا از میان آنها چهل قربانی برای مجالس عیاشی بعدی انتخاب شوند.

این صحنه نمونه کلاسیکی از صحنه‌های کتاب‌های پورنوگرافی با، یا بدون ادعاهای ادبی است و اولین لحظه ازآشکارشدن تفوق یك موجود بردیگری. ازآنجا که فیلم باید بدون نمایش احساسات ساخته شود، درك علاقه‌مندی این جوان‌ها برای آنکه دوربین بدن‌های برهنه‌شان را بررسی کند، مشکل است. همه سعی میکنند درموقعیت‌بهتری قراربگیرند وانتخاب شده‌ها غرورشان را پنهان نمیکنند.

برای لحظاتی صحنه فیلم وواقعیت فیلمبرداری ازآن ازهم غیرقابل تفکیك میگردد.

این پسرها ازبرهنه شدن جلوی «پازولینی» بخود میبالند، همانگونه‌که ممکن‌بود دویست‌سال پیش دربرابر «دوساد» بخود ببالند. وقتی برای فیلمبرداری انتخاب میشدند از داستان فیلم چیزی به‌آنها گفته نشد. شاید با توجه به‌اینکه کارگردان فیلم «پازولینی» است حدس زده بودند که باید جلوی دوربین برهنه شوند، اما هیچکدام از اهمیت ومفهوم این برهنگی اطلاعی‌ندارند. ومیل به شروع یك زندگی حرفه‌ای جالب سبب میگردد که هیچکدامشان اعتراضی نداشته باشند. از آنجا که این صحنه انتخاب دقیقاً از کتاب «دوساد» گرفته شده، ازفرصت برای گفتگو درباره داستان فیلم با«پازولینی» استفاده میکنم. «پازولینی» مکان و زمان داستان را تغییر داده، اما حوادث داستان را حفظ کرده است. مرتب توضیح میدهد که فقط میخواهد بجای کلمه «خدا» که «دوساد» به‌کار برده کلمه «قدرت» را بگذارد، زیراکه سادیست‌ها همیشه افراد باقدرتی‌هستند. چهار قهرمان اصلی، یك بانکدار، یك دوك، یك اسقف و یك قاضی هستند، به‌عبارت دیگر نمایندگان قدرت‌های تثبیت‌شده اجتماعی. و«پازولینی» به‌روش یك آینده‌نگر میخواهد با استفاده از استعاره روابط جنسی رابطه بین استثمارگر و استثمارشونده را نشان دهد. نشان دهد که هم در سادیسم و هم در قدرت‌طلبی‌های سیاسی انسان‌ها به صورت اشیاء درمیآیند و نیز اینکه سازمان‌های اقتصادی در تمام طول تاریخ به‌نوعی سادیسم گرایش داشته‌اند.

میگوید «مارکس» این دانش‌را ابداع نکرده‌است و پیروان او آنرا نابود نمیکنند. اصولاً فکر تولید و بهره‌وری، فکر مالکیت را به‌دنبال دارد و این نیز به نوبه نوعی سلسله مراتب استثماری میآفریند. اما او معتقد نبود که این خلاف طبیعت است. درطبیعت غریزه تسلیم ورضا به‌اندازه غریزه تسلط وتحکم نیرومند است. همه نظام‌های فکری که داوری‌ها ارزشی بنیان مینهند و حکم میکنند که این یا آن بهتر یا بدتر ازآن یا این است، ازبالا ــ ازجمله ازطرف«مارکس» و«مسیحیت»ــ دیکته شده‌اند و در نتیجه هیچکدام نمیتوانند مدعی طرفداران از فرد باشند. طبقه مسلط کسانی هستند که در یك‌لحظه بخصوص از تاریخ درفرهنگ نفوذ میکنند. و غرایز که بخودی‌خود ورای ارزش‌گذاردن هستند، همچنان باقی میمانند. تنها یك نظام اقتصادی توانسته با تاروپود هستی‌مان رابطه برقرار کند و آن نظام اقتصادی آزادی در تولید و مصرف است. دراین نظام ما درکوشش‌مان برای بالابردن سطح‌زندگی‌مان به‌صورت دیکتاتورها و قدرت‌طلب‌های کوچکی درآمده‌ایم واین دلیل افسون همه‌گیر فاشیسم است. عصر حاضر با بی‌بندوباری وآسان‌گیری‌اش دارد همه ارزش‌هائی را که در تمام طول تاریخ به‌دست آمده، نابود میسازد.

روابط جنسی فاقد درگیری عاطفی، استثمارصنعتی و ازهم‌پاشیدن خانواده و قبیله، پرتگاه‌هائی هستند که آزادی‌های جدید ما را بطرف‌آن سوق میدهد. ما با نابود ساختن سنت‌ها داریم به‌صورت بزرگترین جامعه یك شکل تاریخ درمیآئیم.»

اما معلوم میشود که بزرگترین نگرانی او این نیست که درك نشود، او میخواهد یك اثر اسرارآمیز به مفهوم قرون وسطائی‌آن بیافریند. «یك نمایش‌مقدس و ازاین نظر پررمز ومعما. اگر آسان درك شود، بدیهی و پیش‌پا افتاده به‌نظر خواهد آمد. درك نشدن یا غلط درك شدن یکی از ابعاد این فیلم است. مثلاً درفیلمنامه از افرادی چون بلانشو **Blanchot**، لوتره‌آمون **Lautréamont** و کلوسوفسکی**Klossowski** و حتی «نیچه» گفته نقل میکنم.

اما فقط به‌عنوان بخشی ازداستان وبرای توصیف خودآگاهی شخصیت‌ها در رابطه با آنچه که دارند انجام میدهند. آنها درواقع «دوساد» را برای من تفسیر میکنند. در این فیلم از روانکاوی به عنوان ابزاری برای هدف شخصیت‌ها استفاده نمیکنم. همچنین سعی نمیکنم روش معاصر برای درك‌چیزها بطور عاطفی را به‌کار برم. کوشش من این نیست‌که احساس همدردی تماشاگر را برانگیزم، چه درآنصورت زهرونیش فیلم از دست میرفت. دراین‌کار هم من به «دوساد» وفادار مانده‌ام. قربانی‌هائی نشان نمیدهم که تماشاگر باید

طرف آنها را بگیرد. ترجمه در فیلمی این چنین، وحشتناك میشد و کس یارای جانبداری را نمیداشت. به‌هرحال من به‌ترحم معتقد نیستم».

از آنجا که بعد از این اظهارنظرهای کلی میخواهد به موضوعات مشخصی اشاره کند، سعی میکنم بفهمم دقیقاً هدفش چیست. آیا بجز ازطریق فکر راهی برای رسیدن از این تصاویر به‌مفهوم هست؟ و به‌عبارت دیگر او چطور میتواند افکارش‌را به‌تصویر منتقل‌کند؟ چطور میخواهد عقاید «کلوسوفسکی» را به صورت تصویر درآورد؟ «پازولینی» با علاقه شروع میکند به حرف‌زدن درباره عقیده «کلوسوفسکی» در خصوص تکرار ابدی عمل عشق‌ورزی ومن به‌تدریج حس میکنم که این مرد دارد درباره خودش حرف میزند ودرباره کوشش دائمی‌اش برای ایجاد رابطه با دیگران ومدام مأیوس شدنش. این همه کوشش برای رجوع به‌متفکرین با اعتبار به‌صورت تقلائی برای همزبان پیداکردن به‌نظر میرسد وبرای کسب این اطمینان خاطر که او تنها نیست واینکه درناامید شدن ــ از انسان و از خدا ــ همتاهائی دارد.

«از «کلوسوفسکی» به‌طور نامنظم تکه‌هائی برداشته‌ام ــ گفته‌هایش را درباره حرکات و رفتار عشق‌ورزی که همیشه تکرار میشود. قانون تکرار اورا به‌این نتیجه‌گیری میرساند که همجنس‌بازی متداولترین ونمونه‌ای‌ترین‌شکل عشق‌ورزی‌است، زیراکه بیفایده‌ترین است. همجنس‌بازی بی‌اجرترین و بی‌دلیل‌ترین رفتار جنسی‌است وازاین نظر بهتر ازهررفتار دیگری روشنگر تکراری و ابدی بودن آنست در ضمن این رفتار مکانیکی‌ترین رفتارعشقی است.

کار مأمور اعدام وشکنجه از این‌هم بدتر است چرا که او این رفتار را درمورد هرقربانی تنها یك‌بار میتواند به‌انجام برساند. او بجای کشتن یك‌تن باید هزاران تن را بکشد تا بتواند این رفتار را تکرارکند. چیز دیگری که هم از کلوسوفسکی و هم از بلانشو گرفته‌ام، طرح ونمونه‌ای است که آنها از خدا ارائه میکنند. همه این ابرمردهای نیچه‌ای تنها شکل‌های دیگری از خدا برروی زمین هستند. نمونه و سرمشق آنان همواره خداست وآنها با نفی او درحقیقت وجود اورا میپذیرند، بخصوص‌که آنها او را باتعصب واشتیاق نفی‌میکنند، نه خونسردانه و باتعقل. واین رفتار آنها ـ خدا را نفی‌کردن اما نه باآرامش و با تعقل ــ مطابق با سنت ضد کلیسائی مغرب‌زمین است. به هردلیل چنین حس‌میکنم که برای اولین‌بار است‌که دارم فیلمی درباره دنیای معاصر میسازم».

اماچرا فقط «۱۲۰روزسودوم»را ازمیان‌کارهای «دوساد» انتخاب کرده است؟ مارکی با روزی فقط پنج ساعت، در ساعات نیمه تاریك و با عجله نوشتن، اثری به‌وجود آورده که الزاماً از هم گسیخته است و درقسمت دوم حتی به‌صورت فهرستی از انواع مختلف شکنجه درمیآید.

ازطرف دیگر «پازولینی» ازسبك «دانته» پیروی میکند، اما فقط سه حلقه خون، دیوانگی ومدفوع را انتخاب کرده که ابتدا قرار بود نمایشگر سه روز از ۱۲۰ روز باشد. این اندیشه کم‌وبیش به‌کناری گذاشته شد ووسیله مشخصی برای‌جداکردن روزها ازهم نمانده. مثلاً نورپردازی درتمام صحنه‌ها یکسان است که حالت رسمی و تشریفاتی فیلم را تقویت میکند. تشریفات ونظم همیشه وسیله‌ای بوده است برای زورگوئی وفاشیسم‌که خود را نشان دهند. امروز صبح در صحنه انتخاب قربانی‌ها میبینم که عاملین اصلی دفترچه‌هائی در دست دارند که در آن چیزهائی یادداشت میکنند یا از آن قوانینی میخوانند که خودشان سرهم کرده‌اند. رأی انتخاب‌کننده‌ها در یك‌ظرف شیشه‌ای جمع‌آوری میشود. آنها فقط قربانی‌هائی را انتخاب میکنند که درباره‌شان توافق دسته‌جمعی داشته باشند.

دربیرون از پارك روستائیان جمع شده‌اند. ابتدا تصور میکنم پدر ومادرهای بچه‌ها هستند که با اشتیاق درانتظارشروع زندگی‌حرفه‌ای وهنری‌فرزندانشان‌هستند. اما پیراهن‌های سیاه زیر کت‌های چهار تکمه متوجهم میسازدکه آنها هنرپیشگانی‌هستندکه در نقش روستاهای فاشیست ظاهر میشوند، آنها که در سال ۱۹۲۲ به موسولینی در رسیدن به‌قدرت کمك‌کرده در این لحظه احتضار رژیم فاشیستی همچنان سرسختانه معتقدند که وقتی مردی خودش را به‌عنوان یك سوسیالیست معرفی کرد باید تا به‌آخر یك سوسیالیست باقی بماند. و اگر درسی باید آموخته شود، آن درس باید در نگاه‌های اندوهگین این افراد خوانده شود که دارند نقشی را که زمانی زندگی کرده بودند، جلوی دوربین دوباره بازی میکنند ــ درس فرم واحتیاط وتردید عقلائی که با پیشرفت امروزی سوسیالیسم درامیلیا اهمیت تازه‌ای یافته است.

«پازولینی» بیش‌از هرچیز داستان را به‌این دلیل به‌جمهوری «سالو» منتقل‌کرده‌که این‌محیط را میشناخته و برای اینکه این دوره از تاریخ آنچنان دور نیست‌که حرکات و انگیزه‌ها و حوادث برای تماشاگران ناآشنا باشد. اومیخواسته‌است‌که‌کارش گذشته‌ازجنبه تمثیلی‌اش برای مردمی که او خود را جزو آنها میداند اهمیت خاصی داشته باشد و در زندگی آنها تأثیر بگذارد.



«میخواستم همه متوجه باشند که درانسان غرایزی هست که اساسی هستند و باید شناخته شوند اصرار من برای اینکه مفهوم قدرت را جایگزین خدای «دوساد» سازم بخاطر درك اینموضوع بودکه امروزه ما همانقدر باید با قدرت‌هائی که برانسان وبرتنش تحمیل میگردد مبارزه کنیم که در زمـان «دوساد» انسان میبایست با قدرتی که برعقایدش تحمیل میشد، بجنگد. والبته تسلط برمغز تسلط بر تن را نیز به‌دنبال داشت. وامروزه دور تسلسل کامل شده، زیرا که فکر وتن انسان هردو تحت استثمار است. در جامعه مصرفی به ما فقط توهم آزادی داده شده، بدین ترتیب که به ما ناگهان اجازه داده شده کارهائی را که مدتها ممنوع بود انجام دهیم. اما همانطورکه یکی‌ازشخصیت‌هایم میگوید، درجامعه‌ای که هیچ چیز مجاز نیست، همه‌کار میتوان کرد، حال آنکه در جامعه‌ای که بعضی چیزها یا فقط یك چیز مجاز باشد، فقط همان یك یا چندکار را میتوان انجام داد. وقتی کوروال میگوید ما همه‌مان خدایانی برروی زمین هستیم، دارد این احساس دروغین آزادی درجامعه که فقط مصرف‌کردن درآن مجاز است را بیان میکند و نیز این فکر را که ما باید برای آنکه حقوق مساوی برای خریدن داشته باشیم، باید بیرحم‌تر باشیم، یعنی همان قاعده‌ای که در دنیای تجارت حکمفرماست. وآیا این‌چیزی نیست که هیتلر میخواست؟ «دوساد» رمانتیك بود وتصور میکرد دارد یك چیـز استثنائی را شرح میدهد . اما ما امروز میدانیم که او دراشتباه بود.

روز آخر

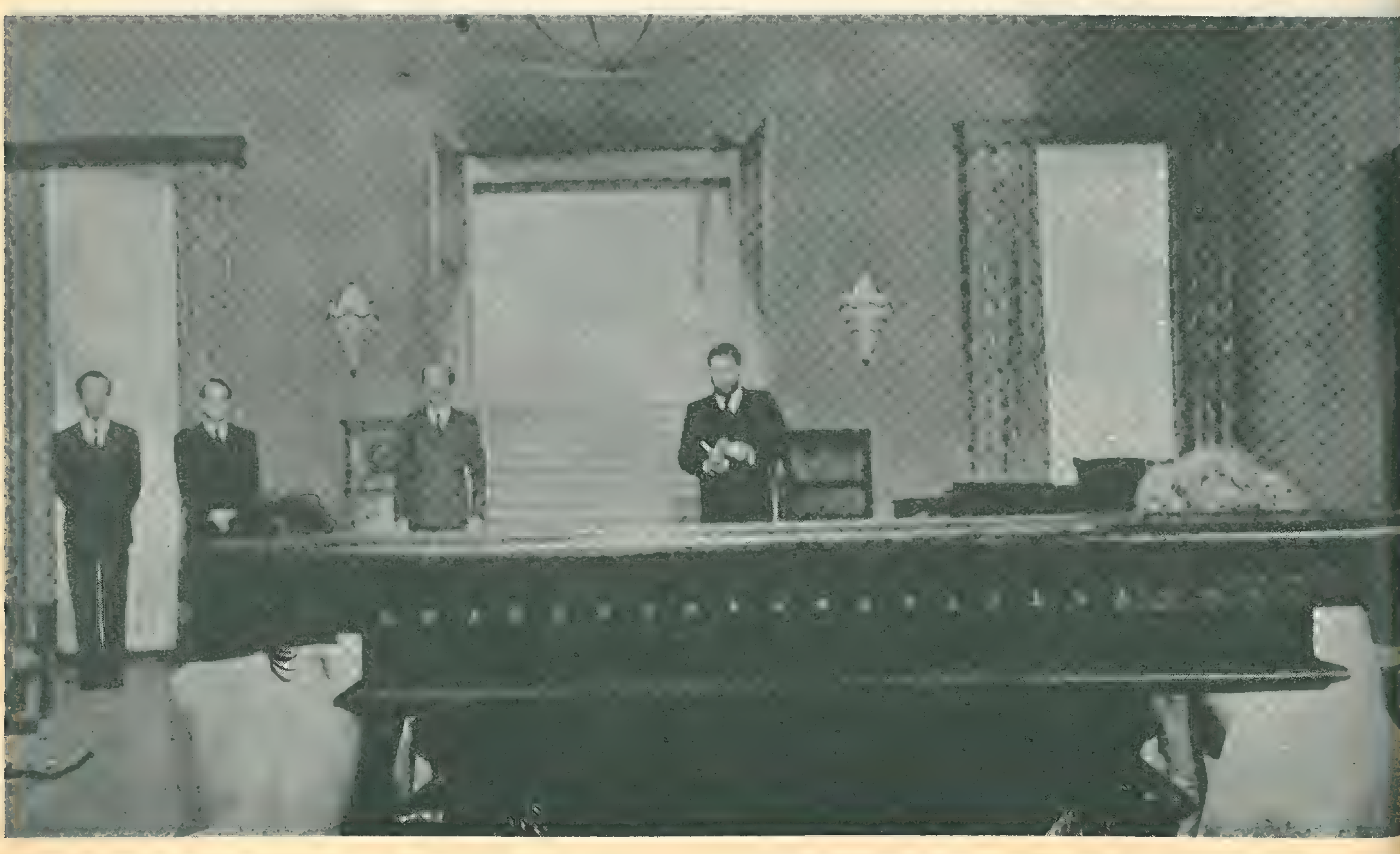
امروز آخرین روز فیلمبرداری است. «پازولینی» بالاخره به «چینه‌چینا» برای فیلمبرداری آخرین‌صحنه آمده است. صحنه مرگ پسرها و دخترها. در ایتالیا فیلمسازان معمولاً وقتی درمحل‌های واقعی فیلمبرداری میکنند، درآخرکار برای‌گرفتن صحنه‌های خشونت‌آمیز و سکسی به استودیو میآیند. در «هزارویکشب» هم «پازولینی» همین کار را کرد.

دکور حیاط یکی از ویلاهـای «امیلیا» توسط «دانته فره‌تی» در استودیو ساخته شده است. این همان صحنه‌ای است که چهار قهرمان اصلی از روی صندلی با دوربین به‌آن نگاه میکنند. قرار است قربانی‌ها مورد تجاوز قـرار گیرند و شکنجه شوند و به قتل برسند. «پازولینی» معتقد است که لذت مقهور شدن کامل یك انسان به‌دست انسان دیگر که «دوساد» آن‌را در خیال پرورانده بود، در دوره فاشیست‌ها صورت‌واقعیت بخود گرفت. در این دوره زن ومرد به‌حد اشیاء تنزل یافتند. او این‌را خوب میداند: برادرش به‌عنوان یك پارتیزان در شهری که زادگاه مادرش بود، به‌قتل رسید.

چشمگیرترین جنبه فیلمبرداری باز هم همـان آشکارنشدن عاطفه و احساس در چهره بازیگران است. «پازولینی» میگوید که نمیخواست این صحنه که ازآن بشدت متنفر است، بیشتر از صحنه‌های دیگر جلب کند، هدفش اینست که نشان دهد این صحنه نتیجهٔ منطقی فلسفه و طرز فکری است که فقط به‌چهار هیولائی که او به‌عنوان قهرمانان داستانش انتخاب کرده اختصاص ندارد. اما با آنکه میدانم چاقو دارد وارد یك کیسه پلاستیکی پر از رنگ قرمز میشود و باآنکه به‌چشم خودم دیدم که چطور متصدیان گریم دوساعت وقت صرف کردند که یك پوست سر پلاستیکی روی موهای یك دختر قرار دهند، باز دیـدن صحنه دریده شدن وکنده شدن پوست سر ، مو بر اندام راست میکند . «پازولینی» خونسرد وآرام است وفقط از اینکه ناچار است گاه به‌گاه در انتظار آماده شدن صحنه‌ها بایستد، عصبانی‌میشود. همه‌آدم‌هائی‌که دارند برای «پازولینی» کار میکنند از همکاران قدیمی او هستند و برای او احترام فراوان قائلند . اما حتی آنها هم شك دارند که این‌صحنه‌ها از زیر قیچی‌سانسور جان‌سالم بدربرند. «پازولینی» خودش هـم تسلیم این تردید شده است و نمیخواهد درباره فیلم زیاد تبلیغ بشود. میگوید : «درایتالیا همه فقط درانتظارندکه اطلاعاتی جمع‌آوری کنند و ما را به دادگاه بکشانند. باید سعی کنیم پیش‌از آنکه فیلم را به مقامات ایتالیائی نشان دهیم، در خارج ازکشور برای‌آن شهرت واعتباری دست‌وپا کنیم».

درآخرین روز فیلمبرداری شاهد همه‌گونه اعمال خشونت‌آمیز وتحقیرکننده بوده‌ام. تصور میکنم این‌فیلم حتی‌برای سادیست‌ها ومازوخیست‌ها هم فیلم غم‌انگیزی باشد. احتمالاً برای تماشاگر عادی این فیلم چنان دور از ذهن است که امکان هیچگونه بروز همدردی وجود ندارد. نزدیك غروب «پازولینی» تنهاست. او امروز با کارکنانش شوخی نکرده وحدود یك مـاه است که فوتبال بازی نکرده است و این برای اوکه بزرگترین شادیش در ارتباط با دیگران است، مشکل بوده است.

فاصله بین‌او وهمشهریان بی‌خیالش کاملاً محسوس است. برای آنهـا یکی دیگر از فیلمهای غیرعـادی «پازولینی» به پایان رسیده. «پازولینی» میل دارد به‌آنها نزدیك شود، اما ناگزیر است فاصله را حفظ کند. شاید بالاخره سینما با صنعتی‌کردن شعر او نابودش‌کند.





سیدنی پولاك، و سکس، خشونت، تلویزیون و... بحران سیا



«سیدنی پولاك» درحال حاضر یکی‌از چهار یا پنج فیلمساز معتبر سینمای آمریکاست . وی تاکنون نه فیلم در زمینه‌های مختلف با تمهای متفاوت ساخته که هرکدام نقطه عطفی درتاریخ ده ساله اخیر سینمای آمریکا به حساب می‌آید . این ملك متروك شده ، آنها به اسبها شلیك می‌کنند ، جرمیا جانسون و اخیراً «سه روز کندر» ازمشخص‌ترین آثار وی هستند.

نقل از : Cine Revue

ـ بنظر میرسد زمانی که «سه روز کندر» را شروع کردید نمیدانستید که در قسمتهای مربوط به «سیا» حقایق بیشتر از آن چیزهائی است که بطور تخیلی درداستان فیلم آورده‌اید ...

ـ وقتی من شروع به فیلمبرداری کردم هنوز حقایق مربوط به «سیا» علنی نشده بود. ما درباره واترگیت وویتنام خیلی چیزها میدانستیم ولی خبرنداشتیم که فساد در «سیا» هم رخنه کرده است. هنگام فیلمبرداری بود که ما از حقایق مطلع شدیم. آنچه ما در فیلم نشان دادیم قسمت کوچکی ازاین حقایق بود.

ـ اگر اشتباه نکنم «رابرت ردفورد» هنرپیشه‌ای است که ترجیح میدهید با او کار کنید.

ـ بله و به دلایل متعدد. او دارای تمام مشخصات تیپیك آمریکائی‌است. با تمام‌تضادهای ناشی ازآن. بلوند با چشمهای آبی. وبدلیل همین تضادها، حضورش در فیلم ارزشهای فراوان بوجود میآورد. نباید فقط به ظاهر او توجه داشت. «رابرت رد فورد» یکی از معدودترین هنرپیشگان است که از استعداد فراوان بازیگری برخوردارند. او این امتیاز را دارد که میتواند در هرنقش شخصیت‌متفاوتی باشد. چیزی که مربوط به تجربه‌های بزرگ تئاتری اوست. فکر میکنم منتقدین بخاطر ظاهرش ـ چیزی که گاهی بضرر اوست ـ ارزشهای واقعی‌اش را از نظر دور داشته‌اند. با این احوال او بازیگر درخشانی است و من کار کردن با اورا دوست دارم ...

ـ کارتان را در تئاتر شروع کردید و بعد به تلویزیون آمدید ...

ـ درتئاتر من کارگردان نبودم، فقط بازی میکردم. درتلویزیون بود که شوق کارگردانی در من بروز کرد. درآن موقع تمام برنامه‌های تلویزیون بصورت فیلم تهیه میشد. این برای من‌زمینه تجربی مناسبی‌بود. درتئاتر فقط تکنیك بازیگری را میشناختم درحالیکه تلویزیون به من فرصت داد تا الفبای استفاده از دوربین و تکنیك فیلم را یاد بگیرم. کارکردن در تلویزیون برای من مثل این بود که بمدت پنج سال دوباره بمدرسه برگشته باشم.

ـ دراین مورد شما تنها نیستید. بسیاری ازسینماگران بزرگ هم از تلویزیون آمده‌اند.

ـ حالا دیگر دقیقاً اینطور نیست. حالا فارغ‌التحصیلان دانشکده‌ها هستند که تکنیك سینمارا آموخته‌اند. نخستین نسل تازه وارده‌ها «فرانسیس فورد کاپولا»، «والتر هیل»، «مارتین اسکورسیس» و خیلی‌های دیگرهستند. حالا چه پیش خواهد آمد؟

جانشینان آنها بچه نتیجه‌ای خواهندرسید، شاید کار آنها مدرسه‌ای باشد؛ ولی برای قضاوت باید صبر کرد.

ـ درباره تعلیم «آکتورزاستودیو» چه عقیده‌ای دارید؟

ـ من در «آکتورزاستودیو» تدریس میکنم و رئیس شعبه کالیفرنیای آن هستم. «لی استراسبرگ» رئیس کل است. «آرتورپن» رئیس قسمت شرق آمریکا در نیویورك است. فکر میکنم مدرسه عیبی نداشته باشد، ضعف از شاگردانی است که در آنجا درس میخوانند. بازیگران جوانی که رفتاری متعصبانه دارند و بعلت توجهی که به‌جنبه‌های فنی دارند، هدف اصلی را از دست میدهند. از تکنیك کار «آکتورز استودیو» خیلی‌صحبت شده است. بسیاری از کارگردانها از کار کردن با بازیگرانی که بیش ازحد سعی در نقش بازی کردن دارند، دچار مشکل میشوند. در هرحال در «آکتورزاستودیو» خیلی‌چیزهای اصلی و مفیدتر میشود یاد گرفت تا مثلاً طرز در دست گرفتن چاقو یا نوشیدن فنجان چای.

ـ میان کارگردانهای امروزی و کارگردانهای قدیمی تفاوت زیادی‌وجوددارد؟

ـ فکر نمیکنم. یك سینماگر، یك سینماگر است. گاهی میان یك کارگردان و یك کارگردان دیگر تفاوتهائی وجود دارد. بعضی‌ها به تکنیك بیشتر ازبازیگری اهمیت میدهند. ولی فرضاً آدمی مثل «کاپولا» مثل قدیمی‌ها کار میکند. مثل «مروین له روی» یا «بیلی وایلدر». با این تفاوت که «کاپولا» برای بازی شخصی بازیگر اهمیت بیشتری‌قایل است. از نقطه نظر تکنیك تفاوت‌های اندکی وجود دارد. تنها چیزی که بنظر میآیداینست که سینمای امروز بشدت تحت تأثیر تلویزیون است بهمین جهت نمای درشت خیلی بیشترمورد استفاده قرار میگیرد. دراین مورد است که تأثیر تلویزیون بشدت احساس میشود. امروزه تماشاگران به چشمان بازیگران نگاه میکنند. درحالیکه اگر یك فیلم قدیمی را ببینیم فوراً متوجه میشویم قصد این بوده است که نگاهمان معطوف دکورها شود.

ـ فکر نمیکنید تلویزیون با تشویق تماشاگران بماندن در خانه، ضرر بزرگی به سینما زده است؟

ـ بله، ولی این دوره گذشته است. تلویزیون حالا جای فیلمهای "B" (محصولاتی که امروز در سینما از بین رفته است) راگرفته است. درسینما حالا فقط یا موفقیت بزرگ یا شکست وجود دارد. آنچه در وسط وجود دارد فیلمهای تلویزیونی است. فیلمهای بزرگ الان فروشهای فوق‌العاده دارند.

ـ وقتی شما وارد «هالیوود» شدید، هنوز ستارگان محبوب بزرگ وجود داشتند. حالا همه‌چیز عوض شده است. هنوز چندستاره مرد مثل «رابرت رد فورد»، «پل نیومن»، «داستین هافمن» وجود دارند. ولی درمیان زنها فقط بارابارا استرایسند است که میتواند به تنهائی بار یك فیلم را بدوش بکشد. تازه اگر فیلم خوبی باشد.

ـ کاملاً درست است. صحبت ازآزادی زنان است ولی عملاً ستاره زن نداریم! درسالهای ۵۰ ـ ۱۹۴۰ که هنوز از این آزادی خبری نبود، بت دیویس، جون کرافورد، اینگرید برگمن و خیلی‌های دیگر را داشتیم. تناقضی در عین حال عجیب و خنده‌دار که حقیقتی آشکار است. دیگر نقشهای بزرگ برای بازیگران زن وجود ندارد و دیگر بازیگری هم برای ایفاء این نقشها نیست.

چرا اهمیت زن در سینما از بین رفته است درحالیکه دنیا بیش‌ازپیش به اهمیت نقشی که زن در جامعه بازی میکند، واقف شده است. واقعاً غیر قابل درك است. شاید باین دلیل که سناریستها دیگر برای زنها سناریو نمینویسند؟ اگر اینطور است باین جهت است که میدانند دیگر تماشاگری نیست تا از پرسوناژ زن در سناریو خوشش بیاید؟

ـ فکر نمیکنید ریشه‌های بحران هالیوود در فقدان هنرپیشه‌های واقعی وهمچنین فقدان سناریستهای خوب باشد؟

ـ بنظر من تلویزیون به سهم خود مسئول این وضع بوده است. ولی در طول سالهای ۶۰ هالیوود خودش‌را بشدت تحت تأثیرسینمای اروپا قرار داد. بسیاری ازکارگردانهای آمریکائی سعی کردند فیلمهائی بسبك فیلمهای اروپائی بسازند و این امر سرانجام تماشاگران را خسته کرد. حالا ما بشکلی دوباره به‌سینمای هالیوودی گذشته برگشته‌ایم. (پدرخوانده یك و دو) موفقیت بزرگ فیلمهای (جیمز کاگنی) را تجدید کرده است البته دیدها تغییر کرده است. این فیلمها بزمان تعلق دارند باروحیه‌ای بالغ‌تر. مسلماً «فرودگاه»، «آرواره‌ها» و دو «پدرخوانده» و تمام فیلمهای بزرگ‌سالهای



«سیدنی پولاك» صحنه‌ای ازفیلم «یاکوزا» را برای «رابرت میچم» بازیگر اصلی این فیلم ، تشریح می‌کند .

اخیر از نظر مضمون اصالت فوق‌العاده‌ای ندارند ، با اینحال تکرار میکنم این فیلمها در دیدگاه مدرن زمان ما قرار داده شده‌اند و تماشاگران از این بابت احساس رضایت‌میکنند. تماشاگر دوست دارد داستان جالبی برایش تعریف کنند. مدتی هالیوود این موضوع را بکلی فراموش کرده بود. تم را جانشین حادثه کرده بودند تا وقتی که دیگر نتوانستند ادامه دهند .

ـ بعد از فیلمهای «حادثه‌ای» مثل « آواره‌ها » و « برج جهنمی » ، بنظرشما هالیوود در سال ۱۹۷۶ بچه چیز تمایل نشان خواهد داد ؟

ـ من فقط میتوانم حدس بزنم . فکر میکنم مرحله بعدی فیلمهای «پورنو» باشد . بنظر می‌آید که کارگردانهای بزرگ و هنرپیشگان معروف فیلمهای‌بیش‌ازپیش«پورنو» خواهند ساخت . استودیوها سعی خواهندکرد، «فدریکو فلینی» و «اینگمار برگمان» را وادار بساختن این نوع فیلم کنند چون این‌فیلمها پول زیادی درمیاآورند . همانطور که فیلمهای «آخرین تانگو در پاریس» و «شامپو» که نوع محدودتری از «پورنو» هستند ، فروش فوق‌العاده‌ای بدست آورده‌اند . حالا استودیوها سعی دارند کارگردانها و هنرپیشگان سرشناس را برای ساختن فیلمهای «پورنو»ی سطح بالا تحت‌قرارداد درآورند .

ـ تا بحال ازاین نوع فیلمها ساخته‌اید ؟

ـ نه واقعاً ...

ـ چندی‌پیش دولت فرانسه محدودیتهائی برای فیلمهای «پورنو» قائل شد . این فیلمهارا اشخاص کمتر از هیجده سال نمیتوانند ببینند . درباره‌شان تبلیغ نمیشود کرد و باید در سالنهای کوچك نشان داده شوند ، دراین‌باره چه نظری دارید ؟

ـ متأسفانه این یك نوع سانسور است . با توجه به کیفیتهای این نوع فیلمها ، این تصمیم به سانسور منتهی میشود و من بعنوان یك کارگردان با آن مخالف هستم . در آمریکا یك قانون فدرال برای فیلمهای پورنوگرافیك وجود ندارد . این امر بخاطر اینکه هرایالت (بیش از پنجاه ایالت وجود دارد) قانون خودش را دارد ، وضع را پیچیده میکند . مثلاً آنچه در کالیفرنیا «پورنو» تشخیص داده میشود ممکن است در «نوادا» اجازه نمایش بگیرد و غیره . علاوه برآن شهردار هر شهر برای اجازه نمایش دادن یا ممنوعیت اختیار تام دارد .

ـ بنظر شما چه تفاوتهائی میان یك‌فیلم اروتیك ویك فیلم پورنوگرافیك وجود دارد ؟

ـ این مربوط به سلیقه شخصی است .

ـ مثلاً «امانوئل ۲»که «پارامونت» درآمریکا پخش میکند ...

ـ جای بحث فراوان دارد . بعضی‌ها خواهند گفت که این فیلم «اروتیك» است بعضی‌ها خواهند گفت «پورنو» است . شاید در

یك فیلم «اروتیك» بیشتر روی زیبائیها تکیه شود درحالیکه در فیلم «پورنو» تکیه روی غرایز است .

— شما فیلم «پورنو» خواهید ساخت ؟

— نه ، ولی در فیلمهائی که ساخته‌ام ، صحنه‌های عاشقانه را با برداشتهای شخصی ترتیب داده‌ام . من استیلیزه کردن را دوست دارم و نمیخواهم کسی رویم تأثیر بگذارد . مثلاً در «سه روز کندر» صحنه‌ای عاشقانه وجود دارد که در آن پرسوناژها یکدیگر را لمس میکنند ، نوازش میکنند ، من ترجیح میدهم بجای نشان دادن موضوع ، قوه تخیل تماشاگر را بکار اندازم . در «بهترین سالهای زندگی ما» هم بین «رابرت ردفورد» و «باربارا استرایسند» هم چنین صحنه‌ای وجود داشت .

— تصور میکنید بحرانی که گریبانگیر صنعت فیلمسازی شده بود ، باتمام رسیده است ؟

— این بحران‌را پشت‌سر خواهیم گذارد ، بدلیل وجود فیلمهائی که فروش فوق‌العاده دارند .

— درگذشته زنها تماشاگران دائمی فیلمها بودند و بازیگرانی چون «کاری گرانت» ، «تایرون پاور» ، «کلارك گیبل» و «ارول فلین» وجودداشتند. امروزه «رابرت ردفورد» و«پل نیومن» وجود دارند وهم‌چنین «آنتونی کوئین» ، «لی ماروین» و غیره . بیشتر هنرپیشگان مهم امروز فاقد زیبائیهای مردانه هستند و همه‌چیز عمیقاً در این زمینه تغییر یافته است .

— در سالهای سی ، چهل و پنجاه مردم برای تنوع به سینما میرفتند (آنچه روی پرده میدیدند ، کاملاً با زندگی روزمره آنها تفاوت داشت) برای دیدن چیزهائی که هرگز در زندگیشان نمیدیدند بعد مردم برای‌دیدن بازتاب زندگی واقعی خود به سینما میرفتند . وحالا همه‌چیز دوباره عوض شده و ما به سینمائی نزدیك میشویم که فرصت گریز اززندگی میدهد . مثل «آرواره‌ها» ، «جن‌گیر» و «برج جهنمی» فیلمهائی که دیگر در فضای رمانتیك سیر نمیکنند .

— میتوان گفت که فیلمهای رمانتیك بکلی از بین رفته‌اند ؟

— نه ، برعکس فیلمهای داستانی ازاین نوع همیشه وجود خواهند داشت . با اینکه فعلاً از این نوع فیلمها نمیسازند ولی اگر چنین فیلمهائی بسازیم ، با موفقیت روبرو خواهند شد .

— رابرت ردفورد در فیلم آینده شما بازی خواهد کرد ؟

— نه ، «آل پاچینو» بازی خواهدکرد. داستان فیلم یك سرگذشت عشقی به فرم مثلث است که در ماه آوریل در فرانسه ، سوئیس و ایتالیا فیلمبرداری خواهم کرد .

— مردم از سکس و خشونت خسته نشده‌اند ؟

— این حرف را کسانی میگویند که از سکس و خشونت خسته شده‌اند . ولی مردم همچنان برای دیدن این نوع فیلمها زحمت سینما رفتن را بخود میدهند . شما ، من ، منتقدین و روشنفکران خسته شده‌اند ولی مردم نه .

— برگردیم به «سه روز کندر» بنظر میآید که در اروپا مردم چندان توجهی به افتضاح واترگیت و کارهای سیا ندارند .

— کاملاً طبیعی است . ولی درآمریکا این مسائل خیلی مهم هستند . وقتی تمام مردم را تحت مراقبت قرار میدهید چون مخالف‌شما هستند ، دیگر نمیشود از دموکراسی صحبت کرد . منهم مثل شما کاری با سیاست ندارم . ولی اگر در زمان حکومت نیکسون «سه روز کندر» را میساختم ، نامم در لیست سیاه قرار میگرفت .

البته «کندی» هم کارهای قابل سرزنش میکرد ولی هیچگاه تا حد «نیکسون» جلو نمیرفت . جای تأسف است که باید سیارا مورد اتهام قرار دهیم .

— «رونالد ریگان» هنرپیشه قدیمی هالیوود که حالا فرماندار کالیفرنیاست ، شانس این را دارد که در انتخابات آینده‌ریاست جمهوری انتخاب شود ؟

— رئیس جمهوری آینده هرکه باشد باید قبل از هرچیز از اتفاقات گذشته درس بگیرد تا آن اشتباهات را تکرار نکند . فکر نمیکنم «رونالد ریگان» شرایط احراز این‌پست را داشته باشد . در واقع او بازیگر خوبی هم نبود .

«رابرت ردفورد» درصحنه‌ای ازفیلم معروف «پولاك» موسوم به «سه روزکندر»



به‌مناسبت بیست‌و پنجمین سال درگذشت

رابرت فلاهرتی

(۱۸۸٤ - ۱۹۵۱)

پدر سینمای مستند



فلاهرتی دربیست سالگی

چگونه « نانوك شمال » را ساختم؟!...

R. FLAHERTY

نوشته : رابرت فلاهرتی

ترجمه : عبدالله تربیت

دراوت ۱۹۱۰ ، سرویلیام مك‌کنزی که راه‌آهن سرتاسری او Canadian Northern درآن زمان در مراحل اولیه ساختمان بود به نگارنده مأموریت داد تا به ساحل شرقی خلیج هادسن سفرکنم و جزایری را که احتمال‌میرفت دارای ذخائرسنگ آهن باشد مورد بررسی قرار دهم . بطور کلی طی مدت شش سال ، من به نمایندگی از طرف سرویلیام چهارسفراکتشافی درامتداد ساحل شرقی خلیج هادسن ، ازمیان زمین‌های بایر شبه جزیره «آنگاوا» که تا آن‌وقت نامکشوف مانده بود ، درامتداد ساحل غربی خلیج «آنگاوا» ودر طول ساحل جنوبی «بافین لند» انجام دادم . این کار منجر به کشف مجمع‌الجزایر «بلچر آیلند» در خلیج هادسن شد ـ زمین‌هائی که پنج هزار مایل مربع را اشغال میکنند ـ دراین زمین‌ها ذخائر فراوانی از سنگ آهن پیدا شد ولی درجه خلوص آنها پائین بود و اهمیت اقتصادی نداشت . دراین سفرها وسائل فیلمبرداری هم جزو تجهیزاتی بود که همراه داشتم . امید براین بود که فیلمهائی درباره شمال وزندگی اسکیموها تهیه شود تا شاید ارزش این را داشته باشد که قسمتی از هزینه سفرها را به طریقی تأمین کند . هنگام گذراندن زمستان در «بافین لند» در طی ۱٤ ـ ۱۹۱۳ فیلمهائی درباره آن ناحیه وبومی‌ها ساخته شد واین‌کار در سفر بعدی به«بلچر آیلندز» نیز عملی‌گردید. این فیلمها که رویهمرفته در حدود ۳۰۰۰۰ فوت بود درپایان سفرها صحیح و سالم به « تورونتو » رسید و در آنجا بدبختانه هنگام تدوین در اثر آتش‌سوزی از بین رفت . گرچه درآن موقع این حادثه حکم یك فاجعه را داشت ولی شاید هم از بخت مناسب بود که سوخت ، زیرا باندازه کافی خام و ابتدائی بود . ازآن زمان به بعد علاقه من نسبت به فیلم افزایش یافت . درآن هنگام شکل‌های جدید فیلم‌های سفری درحال ظهور بودند و بویژه فیلمهای «جانسون ساوت‌سی‌آیلند» به‌نظر من نمونه‌های اولیه کاری بود که میشد درشمال انجام داد . من معتقد شدم یك قیام خوب که اسکیموها ومبارزه آنها را برای‌زیستن درشمال خشك وخالی تصویر کند دارای ارزش‌خواهد بود خلاصه کلام اینست که تصمیم گرفتم دوباره به شمال بروم واین دفعه منظورم فقط ساختن فیلم بود آقای «جان رویون» و «کاپیتن بنه‌ری مالیت» از شرکت «رویون فرر» به این امر علاقه نشان دادند وتصمیم گرفتند روی پروژه من سرمایه‌گذاری کنند . این همکاری بسیار سودمند افتاد زیرا قرارگاه‌های معاملات پوست متعلق به « رویون فرر » فراوان بودند ودر سراسر شمال کانادا بطور پراکنده به‌چشم





بالا : رابرت فلاهرتی با «نایلا» همسر «نانوك»
پائین : قرارگاه دادوستد در «پورت هریسون»

میخوردند و من توانستم یکی از آنهارا به‌عنوان مرکز کارم مورد استفاده قرار دهم .

این قرارگاه در «کیپ دافرین» درخلیج هادسن شمال‌شرقی وحدود ۸۰۰ مایلی شمال سرحد راه آهن «اونتاریو»ی شمالی بود . سفر بـه آنجا در هیجدهم ژوئن ۱۹۲۰ آغاز شد . مـن و سرخپوستان همراهم توسط قایق پاروئـی رودخانه « موس » را طی کـردیم و به «موس فاکتـوری» در خلیج «جیمز» رسیدیم از آنجا با یك کشتی کوچك بادبانی به سمت شمال حرکت کردم ودر اواسط ماه اوت وارد مقصد شدم .

منابع قرارگاه تجارت پوست «رویون فرر» در «کیپ دافرین» ، تحت اختیار من قرار داشت ویکی از دو اقامتگاهی که قرارگاه را تشکیل میداد متعلق به من بود و من ازآن‌هم به عنوان مسکن وهم به عنوان لابراتواراستفاده میکردم .

تجهیزات من شامل ۷۵۰۰۰ فوت فیلم، یك پروژکتور و یك دستگاه برق هالبرگ و دوربین «آکلی» و یك ماشین چاپ بود و من میتوانستم پس از ظهور فیلم آنرا چاپ کنم و روی پرده نشان دهم . باین ترتیب اسکیموها قادر بودند اشتباهات را ببینند وبه آن پی‌ببرند.

من ازمیان اسکیموهائی که به قرارگاه آشنا بودند دوازده‌نفری را برای فیلم انتخاب کردم . از بین آنها «نانوك» که درآن منطقه شهرت داشت ، آدم اصلی من بود . من علاوه براو وبا رضایت او سه مرد جوانتر را به‌عنوان کمك انتخاب کردم . این امر به معنای زنان وخانواده‌های آنها وحدود بیست‌وپنج سگ ، سورتمه‌ها ، قایق‌ها ووسائل شکارشان نیز بود.

از بخت خوب ، نخستین فیلمی که قرار بود ساخته شود درباره شکار «والرس» بود . من نام «جزیره والرس» را برای اولین‌بار از نانوك شنیدم کـه جزیره کوچکی درمیان دریاست ودرفصل آب‌شدن یخ‌ها دور ازدسترس اسکیموهاست زیرا آنقدر دور است که ازساحل دیده نمیشود .

نانوك گفت تابستان‌ها در انتهای جنوبی جزیره که ساحل موج‌گیری دارد ، والرس‌های زیادی هستند . قضاوت او برمبنای علائمی بود که یك دسته از اسکیموهای شکارچی فوك در زمستان که در اثر شکاف برداشتن یخ مجبور شده بودند تا اواخر بهار در آنجا گذران کنند، دیده بودند . نانوك علاقه شدیدی به رفتن‌نشان میداد زیرا میگفت که «ماههاست والـرس تابستانی شکار نکرده‌ام» .

من وقتی تصمیم گرفتم سفررا شروع‌کنم تمام آن منطقه را مد نظر داشتم . کسانی کـه تقاضای همسفر شدن با مـرا داشتند کم نبودند

وهریك برای این‌که جزو همراهان ما باشند دلیلی ارائه میداد . ما با یك قایق بادبانی که بیست‌وپنج فوت درازا داشت سفرمان را آغاز کردیم درحالیکه گروهی اسکیمو در کنار زن‌ها ، بچه‌ها وسگ‌هایشان در ساحل جمع شده بودند تا مارا بدرقه کنند .

ما پس از طی چندمایل مسافت به دریا رسیدیم و سه روز منتظر ماندیم تا هوا برای عبور مساعد شود . بالاخره یك روز در اوایل شب به جزیره رسیدیم ودر محلی که چیزی غیر ازیك تکه زمین پست صخره‌ای مملو از پاره‌سنگ نبود ویك مایل‌ونیم طول داشت و امواج بلند با سروصدای زیاد به آن میخوردند فرود آمدیم . مادوروبر ، شکوه آتشی از چوب‌های آب آورده (چوب‌های آب آورده در سرزمین اصلی کمیاب است) ودر درون‌شب لم دادیم وبیشتر دراین فکر بودیم که چگونه بخت دیدار والرس‌ها را بدست خواهیم آورد خوشبختانه درست وقتی که داشتیم به بستر میرفتیم ناگهان‌نانوك فریاد زد «ای وی اوك ، ای وی اوك» وسروصدای یك دسته والرس در فضا طنین انداخت . هنگامیکه اول صبح روز بعد براه افتادیم ، دیدیم که بدبختانه والرس‌ها دوباره به دریا رفته‌اند ولی همان وقت ، نزدیك ساحل سرهای یك دسته بزرگ والرس‌ازدریا خارج شد که دندان‌های دراز وشرارت‌بارشان درنور آفتاب میدرخشید . چون تا وقتی که آنها درآب بودند فیلمبرداری امکان‌پذیرنبود، ناچار به اردوگاه مراجعت کردیم . طی دو روز بعدی ما تقریباً ساعت به ساعت به ساحل رفتیم تا اینکه بالاخره یك دسته بیست‌تائی‌از از آنهارا دیدیم که روی شن‌های ساحل و زیر آفتاب خوابیده‌اند .

خوشبختانه آنها درنقطه‌ای بودند که یك برآمدگی کوچك در زمین مارا هنگام نزدیك شدن به آنها ازدیدشان محفوظ نگه میداشت . من دوربین را پشت برآمدگی قرار دادم ونانوك نیزه‌اش را آماده کرد وبصورت سینه‌خیز آهسته آهسته به رأس برآمدگی نزدیك شد . فاصله رأس برآمدگی تا محل والرس‌ها کمتر ازپنجاه فوت بود وتا هنگامیکه نانوك نصف این فاصله را بطور خزیده طی کرد، هیچکدام خطری حس نکردند . در بقیه راه ، هروقت‌که پاسدارگروه اندکی سرش‌را بلند میکرد تا به‌اطراف بنگرد ، نانوك بی حرکت روی زمین میخوابید وهمینکه سراو دوباره پائین میافتاد نانوك مسیرش را ادامه میداد .

دراینجا باید ذکر کنم که والرس روی زمین دید خوب ندارد وبرای حفاظت خود به دماغش متکی است وتا وقتیکه باد مساعد بوزد میتوان به آنها نزدیك شد . هنگامیکه نانوك به‌میان آنها رسید بزرگترین والرس‌نررا انتخاب کرد ، بسرعت برخاست وبا تمام نیرویش نیزه را فرود آورد . نعره‌های پرازخشم حیوان زخمی که بدن تنومندش را به آب میکوبید (وزن او بیش از ۲۰۰۰ پوند بود) فریادهای آدم‌هائی که درتلاش برای مهار کردن آن برای زندگی خود مبارزه میکردند ، فریادهای دسته والرس‌هاکه در همان نزدیکی بودند و جفت حیوان زخمی‌که شناکنان نزدیك میشد دندان‌ها را قفل کرده و میکوشید راه نجاتی بیابد ــ بزرگترین جدالی بود که تا آن موقع دیده بودم . جنگ وگریز مدتی دراز طول کشید اطرافیان مرتباً مرا صدا میکردند واز من میخواستند که اسلحه بکار ببرم ــ ولی دسته دوربین تنها چیز مورد علاقه من بود وتظاهر میکردم که حرف آنهارا نمیفهمم . بالاخره نانوك شکاررا بسوی امواج کشید و حیوان دیگر نمیتوانست درمیان ضربه‌های دریای متلاطم نقطه اتکائی بیابد . کشمکش حداقل بیست دقیقه طول کشید . من بیست دقیقه را روی حساب ذکر میکنم زیرا ۱۲۰۰ فوت فیلم مصرف کردم . قایق ما با بارگوشت والرس و عاج‌وهمراهان خوش وخرم به قرارگاه بازگشت ونانوك و رفقایش با استقبال گرمی مواجه شدند . من فوراً ترتیب ظهور وچاپ فیلم را دادم . نبرد والرس نخستین فیلمی بود که این اسکیموها دیده بودند واگر بزبان تجارت سخن بگویم این یك «برد قاطع» بود .

تماشاگران‌که گوش تاگوش درآشپزخانه قرارگاه اجتماع کرده بودند فیلم را از یاد برده بودند زیرا برای آنها والرس حقیقی و زنده بود . زنان و کودکان با فریادهای هیجان‌زده با مردها همصدا شده بودند وهمراه با ادامه نمایش فیلم نانوك ورفقایش را تشویق میکردند یا اینکه خطرات را گوشزد میکردند. شهرت فیلم تمام آن منطقه را فرا گرفت و طی سالی که درآنجا گذراندم هرخانواده‌ای که راهش به قرارگاه میافتاد از من تقاضا میکرد که «ای وی اوك ، آگی» را نمایش دهم . دیری نگذشت که اسکیموها قضایا را درك کردند وبزودی رفتار گذشته خودرا که حاکی از خنده و تمسخر شوخ‌طبعانه «آنگرکاك» یا ارباب سفیدی‌که میخواست عکس آنهارا بردارد بود ترك کردند واز آن به بعد همه با من‌بودند. هنگامیکه درماه دسامبر برف سنگینی روی‌زمین نشست ، اسکیموها کلبه‌های خودشان را که از پوست فوك ساخته شده بودند رها کردند و دهکده‌ای ازکلبه‌های برفی دراطراف اقامتگاه زمستانی من برپا شد . آنها کلبه کوچك مرا از پائین تا بالا با قطعات کلفت برف پوشاندند و این کلبه همچون دری با دیوارهای ضخیم شده بود . آشپزخانه من محل ملاقات آنهابود‌ــ وهمیشه یك سطل پنج گالنی چای روی بخاری حاضر و آماده بود و بیسکویت هم در بشکه جای داشت . گرامافون کوچك من نیزمایملك عمومی‌بود . «کاروزو» «فارار» ریکاردو و مارتین و مك‌کورمیك‌نوبت خودرا با«هری‌لادر»آل‌جولسون«وارکستر‌های جاز» کینگ عوض میکردند . «کاروزو» در مقدمه «پاگلیاچی» با پایان تراژیك آن برای اسکیموها مضحك‌ترین صفحه موجود بود . این آهنگ آنهارا روده‌بر میکرد وروی کف اتاق میغلتاند .

ظهور وچاپ فیلم در زمستان اشکالات متعددی را دربرداشت . یکی از تسهیلات تمدن که فقدان آنرا بسیار حس میکردم آب جاری بود . مثلاً هنگام شستن فیلم سه بشکه آب برای هرصدفوت فیلم موردنیازبود . وچاه آب‌باهشت فوت یخ میبایست درتمام مدت زمستان بازمیماند وهردفعه هم فقط یك بشکه آب پراز یخ را میتوانستیم ازفاصله یك چهارم مایلی بیاوریم . ووقتی متذکر میشوم که بیش از پنجاه هزار فوت فیلم را در طول زمستان آنهم فقط باکمك اسکیموها و با سرعت کم ۸۰۰ فوت درروز ظاهر کردم میتوان تا حدودی به کار ووقت صرف شده پی برد .

نانوك پس از شکار موفقیت‌آمیز والرس بفکر کارهای بزرگتر افتاده‌بود. اولین‌کاربزرگ شکار خرس ماده در دماغه «سرتامس اسمیت» بود که در حدود دویست مایلی شمال ماقرار داشت . نانوك گفت اینجا همان جائی است که خرس ماده در زمستان لانه میکند من میدانم زیرا در آنجا به شکار آنها رفته‌ام و بنظر من ما میتوانیم یك آگی (فیلم) خیلی خیلی بزرگ بگیریم .»

اوتعریف‌کرد‌که چگونه خرس‌ماده‌دراوایل دسامبر در توده‌های انبوه برف لانه میکند و تنها چیزی که این لانه را مشخص میکند سوراخ هوای کوچکی است که حرارت بدن حیوان ایجاد کرده‌است واخطار کرد که آدم نباید قدم به آنجا بگذارد زیرا ممکن است‌سقوط کند وباعث عصبانیت ماده خرس شود ! و هنگامیکه من مشغول فیلمبرداری هستم همراهان اوباید با تفنگ در طرفین من بایستند(اولااقل بفکر سلامتی و امنیت من بود) او با کارد مخصوص برف ، تکه تکه لانه را خواهد کند وسگ‌هاکه همگی رهاشده‌اند باید مانندحلقه‌ای ازگرگ‌ها دور او جمع بشوند وبشدت پارس کنند وهمینکه در لانه خرس بازشد نانوك با نیزه‌اش حاضر وآماده خواهد بود .

سگ‌ها در حال آزار دادن شکارند ــ بعضی از آنها توسط پنجه‌های برق‌آسای خرس به‌هوا پرتاب‌میشوند ــ ونانوك باجست‌وخیزهای خود (اوعین صحنه‌را با استفاده از آرشه‌ویلون من به عنوان نیزه روی کف اتاق بازسازی

کرد) انتظار میکشید تا بموقع نیزه‌اش را پرتاب کند ـ او مطمئن بود که این یك فیلم بسیار بسیار بزرگ (آگی پیروآلوك) خواهد بود. و من هم با او همعقیده بودم.

ماپس از دوهفته که صرف تهیه مقدمات شد راه افتادیم. نانوك با سه نفر مرد، دوسورتمه پراز بار و دودسته دوازده‌تائی سگ همراه بود. غذای من شامل چند پوند گوشت خوك ولوبیا بود که در دیگ‌های بزرگ اقامتگاه من پخته شده و سپس درکیسه‌های برزنتی‌جای گرفته و منجمد شده بود. این لوبیاها که با تبر از توده اصلی یخ‌زده کنده میشد همراه با میوه‌های خشك شده، بیسکویت و چای خوراك مرا تشکیل میداد. غذای نانوك و همراهانش گوشت وچربی فوك ووالرس بود که چای و شکر من هم به آنها اضافه میشد و مهمتر ازهمه توتون بودکه‌گرانبهاترین گنجینه مرد سفید بشمار میآمد.

ما دریك روز پرسوزوسرما راه افتادیم ـ هفدهمین روز ماه ژانویه ـ وتمام مناظر اطراف در اثر برف‌های پراکنده تیره وتار مینمود. ما طی دو روز مسافت قابل توجهی را پیمودیم زیرا زمین سخت و مناسب بود. ولی پس‌از آن بعلت باد وبوران شدید پیشرفت ما کند شد.

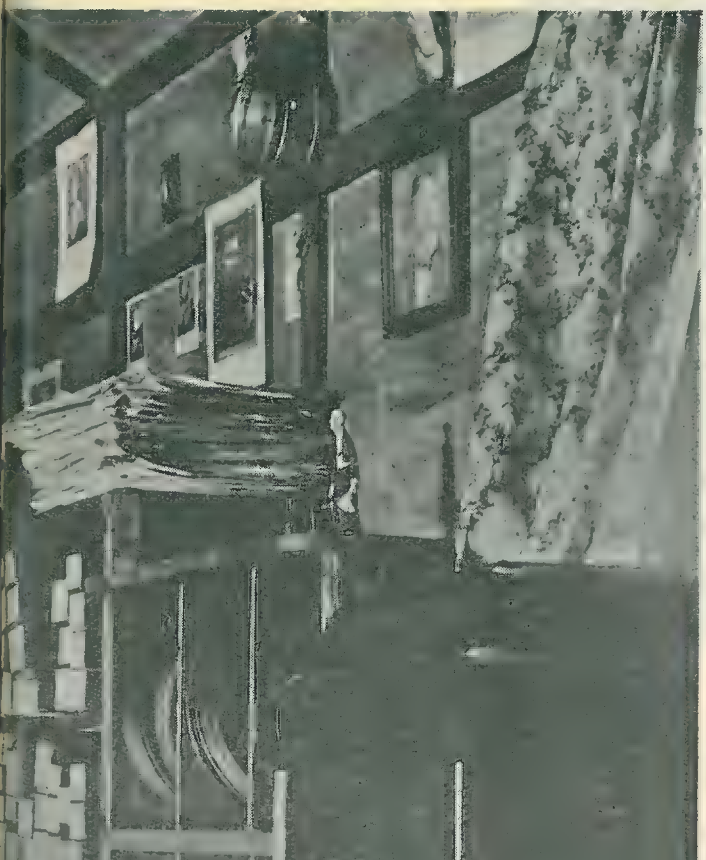
ما روزانه بطور متوسط ده مایل راه میرفتیم و امیدوار بودیم که مسافت دویست مایلی تا دماغه اسمیت را در هشت روز طی کنیم ولی پس از گذشت دوازده روز فقط نصف راه را پیموده بودیم. ما روحیه خودمان را باخته بودیم، سگ‌ها خسته ووامانده بودند وبدتر از همه ذخیره گوشت فوك و غذای سگ‌ها هم در شرف تمام شدن بود.

خط ساحلی کم ارتفاعی که ما روزهای متوالی در امتداد آن راه‌پیمائی کردیم سراب گیج‌کننده‌ای بود که درآسمان آویزان بود و روی این اصل نانوك نمیتوانست موقعیت‌خودش ومارا نسبت به دماغه اسمیت تشخیص دهد. با ادامه سفر درآن‌روزهای یکنواخت، نزدیکی ما به دماغه اسمیت مهمترین مشغولیت ذهنی ما بود. «چقدر نزدیك هستیم»، این سئوالی دائمی بودکه عمر نانوك بینوارا به تباهی‌کشیده بود او چندبار کوشید فاصله را پیش‌بینی‌کند و همیشه هم حسابش غلط از آب در میآمد. بالاخره به نقطه‌ئی رسیدیم که نانوك اطمینان داد از آنجا تا دماغه بیش از دوروز راه نیست، زیرا یقین داشت که شکارگاه قدیمی سال‌های گذشته را از میان مه مشاهده کرده است. همان روز همراهان او دریافتند که او بازهم اشتباه کرده است. آنها نمیتوانستند بی‌صبری وناراحتی خودشان را پنهان کنند. نانوك بیچاره اوقاتش تلخ بود وهنگام راه‌پیمائی



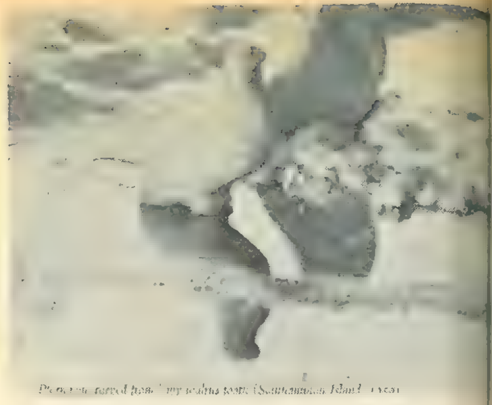
نانوك شمال







بالا : نمائی ازفیلم «نانوك شمال»
پائین (راست) : «نایلا» همسر «نانوك» (چپ) : کارگاه رابرت فلاهرتی





بالا : نمائی ازفیلم «نانوك شمال»

پائین : کشتی Laddie به هنگام فیلمبرداری «نانوك»

سرش را برگردانده بود و لجوجانه ازنگریستن دوباره به آن‌سرزمین گیج کننده امتناع‌میورزید.

دیگر چیزی نمانده بود تا از پا بیافتیم که سرانجام به دماغه اسمیث رسیدیم. سگ پیشروی قهوه‌ای رنگ ما که در سه روز آخر آنرا روی سورتمه حمل میکردیم تا جانش را نجات دهیم از گرسنگی در حال مرگ بود . نانوك با نیزه‌اش کار را تمام کرد ودرحالیکه لاشه آنرا بالا گرفته بود گفت «دیگر چیزی برای غذای سگ ما نمانده است» بهرحال مطمئن بودیم که دردماغه فوك یافت میشود و تا آنجا راه زیادی هم نمانده بود ، روی این اصل با روحیه شاد راه‌را ادامه دادیم . توده زمین عظیم دماغه که ۱۸۰۰ فوت ارتفاع داشت گستاخانه جلوی ما قد علم کرده بود . ما هنگام شب به سرزمین پرگنجینه خودمان که از خرس وفوك و نعمت‌آکنده بود رسیدیم و در کنار بقایای اردوگاه قدیمی نانوك توقف کردیم و پس ازرهاکردن سورتمه وسگ‌ها مشتاقانه به دیدار محل فوك‌ها رفتیم و پس از یکی دو لحظه متوجه شدیم که محل فوك‌ها که آنقدر درانتظارش بودیم درست زمین‌هائی‌است که‌پیموده بودیم ــ یك دشت سفید یکپارچه که هیچ آبراه شکار فوك درآن دیده نمیشد . ماشکار خرس را از یاد بردیم و مدت دوهفته‌ونیم در پای دماغه اینسو و آنسو میرفتیم تا فوك شکار کنیم . دراین فاصله فقط دو فوك کوچك‌شکار شدند که فقط قادر بودند سگ‌هارا زنده نگاه دارند . یك‌بار مدت چهارروز کلبه برفی ما بعلت تمام شدن روغن فوك در تاریکی بود . سگ‌ها تاب وتوان نداشتند ودرراهروی کلبه برفی میخوابیدند . من هروقت که میخواستم ازدرخارج‌شوم‌مجبوربودم آنهارا مانندکیسه‌های آرد بلند کنم و کنار بگذارم زیرا آنقدرضعیف و بی تفاوت بودند که حال جنبیدن نداشتند . جالب اینجا بود که خرس درآنجا فراوان یافت میشد و یك شب چهارتا از آنها از فاصله هزار فوتی کلبه ما رد شدند ولی سگ‌ها آنقدرضعیف بودند که نمیتوانستند بسوی آنها پارس کنند یا آنهارا متوقف کنند . ذخیره غذائی من هم رو به اتمام بود . من در روزهای آخر آنرا با نفرات دیگر تقسیم میکردم . من هرگزصبح تلخی را که نانوك و نفراتش آماده حرکت برای شکار روی یخ‌های دریا میشدند، فراموش نمیکنم .

من ناگهان فهمیدم که هیچکدام ازآنها برای صبحانه دست به غذای من نزده‌اند ووقتی دراین مورد به نانوك اعتراض کردم او پاسخ داد که میترسید من دچار کمبود غذا شوم . ولی شب آن روز بخت ما روی خوش نشان‌داد چون نانوك در حالیکه نیشش را تا بناگوش باز کرده بود به داخل کلبه خزید و فریادزنان کلمات نویدبخش «اوجوك ! اوجوك !» (فوك بزرگ» را ادا کرد . او فوك بزرگی کشته بود که «خیلی خیلی گنده» بود وبرای اینکه ما را در آن مسیر طولانی دوباره به خانه باز گرداند کفایت میکرد . این مردها درطول آن شب خاطره‌انگیز چه جشن و سروری داشتند .

درخاتمه نانوك با رضایت عمیقی اظهار داشت‌که «ما حالا دوباره قوی و گرم هستیم، غذای مرد سفید مارا خیلی ضعیف و سرد کرده بود .» گوشت فوك تا منتها درجه گرمابخش است . وقتی صبح روز بعد بیدار شدیم همه‌آنها هنوز خواب بودند و تن‌های آنها درهوای سرد کلبه از برفك پوشیده بود و بخار روی آنها شناور بود . هرچند مسئله ذخیره غذائی ما حل شده بود ، ولی هنوز قادر به حرکت‌نبودیم زیرا سگ‌ها نیازمند تغذیه بودند . درطی این مدت ، ما درامتداد جناح‌های غول‌آسای دماغه به جستجوی علائم لانه خرس پرداختیم . رد پا همه جا دیده میشد ولی فقط یك لانه دیدیم که آن هم متروك بود . اگر وقت کافی داشتیم میتوانستیم چند روزه یکی از آنهارا پیداکنیم امـا من میبایستی در اقامتگاه زمستانی خودم فیلمبرداری زیادی انجام میدادم و وقت اضافی نداشتم روی این اصل بالاجبار دماغه را ترك کردیم و بسوی خانه راه افتادیم .

ما در دهم مارس وارد مقصد شدیم وباین ترتیب سفر ۶۰۰ مایلی و ۵۵ روزه ما برای گرفتن «فیلم بزرگ» نانوك پایان یافت . ولی زیان چندانی در کار نبود : من آگاهی‌کاملتری دربـاره خصوصیات گیرای دوستان ارزشمند خودم یعنی اسکیموها بدست آوردم .



دینوریزی: موفقیت در پنجاه و نه سالگی

«دینوریزی» فیلمساز پرکار ایتالیائی طی‌سالها فعالیت فیلمسازی مداوم هرگز نتوانسته‌بود مقام خودرا بعنوان یك فیلمساز جدی وصاحب سبك تثبیت سازد. نمایش فیلم «عطرزن» درفستیوال کان ۱۹۷۵ ــ که جایزه بهترین بازیگر مرد را نصیب «ویتوریوگاسمان» کرد ــ منتقدان را متوجه کارگردانی ساخت که سالها بعنوان یك تجارتی‌ساز از او یادکرده بودند. با موفقیت فراوان «عطرزن» ــ که کاندید بهترین فیلم خارجی اسکار است ــ منتقدان نسبت به وی تغییر جهت دادند و درآثار وی درجستجوی هویت یك سینماگر مؤلف برآمدند. گفتگوئی که در اینجا میخوانید از آخرین شماره ماهنامه «سینما ۷۶» چاپ پاریس ترجمه شده‌است.

Dino Risi

■ **موفقیت خودرا در فرانسه چگونه توجیه میکنید؟**

□ فرانسویها گاهی واقعاً عاشق میشوند. درباره من چیزهائی گفته‌اند که مرا تحت تأثیر قرار داده است. مثلاً در توصیف فیلمهای من ازکارهای «مولیر» نام برده‌اند. درحالیکه من تا بحال هیچ چیز از «مولیر» نخوانده‌ام. حالا باید آثار «مولیر» را بخوانم وگرنه نمیتوانم جواب سؤالات آنهارا بدهم. شاید آنها باین دلیل فیلمهای مرا دوست دارند که نظیر آنها در فرانسه ساخته نمیشود. این امر درمورد تمام فیلمهای سینمای ایتالیا صادق‌است. من این شانس را داشتم که درست در لحظه ضروری چند منتقد فرانسوی متوجه فیلمهایم شدند. بعد ازآن دیگر این توجه خود بخود ادامه یافت. کسی که کارش را بطور جدی و با ایمان دنبال کند، حتماً موفق می‌شود. آدم بالاخره مجبور است چیزی را که وجود دارد، ببیند.

■ **و آنچه درفیلمهایتان بیش از هرچیز بچشم میخورد، زندگی است ...**

□ بدون شك، مشخصه بارز فیلمهای من نزدیك بودن آنها بزندگی است. من در فیلمهایم خوشبینی‌ام را به تماشاگران منتقل میسازم ... عشق به زندگی که ناخودآگاه و بطور طبیعی درآنها دیده میشود و ابداً جنبه ساختگی ندارد. این در واقع خاصیت «صداقت» است.

«صداقت» به تنهائی کافی است و احتیاج به عامل دیگری ندارد. در فیلمهای من حرفهای قلمبه سلمبه وجود ندارد. با یك رابطه مستقیم و صادقانه سعی میکنم عشق به زندگی را به تماشاگران فیلمهایم منتقل سازم. حتی اگر از طریق یك داستان غم‌انگیز باشد. درایتالیا تمام فیلمهایم باموفقیت روبرو شده‌اند. حتی‌مشکل‌ترین آنها، باستثنای دویا سه شکست کوچك که خیلی مهم نبودند. باین معنی که درفیلمهای من چیزهائی وجود دارد. حتی وقتی که دچار اشتباه میشوم.

■ **درباره اینکه مدتها عده‌ای ازمنتقدین ایتالیائی فیلمهای شمارا آثار تجارتی میشناختند، چه میگویید؟**

خوب و فیلمهای‌متوسط ساختم. میبایستی‌همیشه
□ اشتباه من این بود که فیلمهای خیلی

یك نوع فیلم میساختم. مثل بعضی ازنقاشیها «کاپوگروسی» نقاشی خوبی بود. ولی ازوقتی که کارش را محدود به کشیدن چنگالهای کوچك کرد، برایش نامی درتاریخ هنر باقی نماند. هم‌چنین وقتی «جورجو موراندی» فقط بطری نقاشی کرد و «بوری» سوراخهائی در کیسه. این یکی از وحشیانه‌ترین جنایات منتقدینی است که خودشان را وقف تجارت کرده‌اند. زیرا فقط تابلوهای نقاشانی بفروش میرسد که به استعدادهای ذاتی خود پشت‌کرده وحتی شخصیت واقعی‌شان را فراموش کرده‌اند. این نقاشان از ترس بی‌توجهی منتقدان جرئت نمیکنند حتی یك تابلو به میل خودشان بکشند ولی من دوست ندارم مطابق سلیقه منتقدان‌رفتار کنم. نمیتوانم تمام عمر بطری یا چنگال بکشم. حتی اگر این کار آسان‌تر باشد و باعث شود منتقدان نام مرا درتاریخ هنر ثبت کنند. من ترجیح میدهم (و اشتباه هم همین‌جاست) که انتقاد کنم و در جستجو عوامل و انگیزه‌های تازه باشم. احتیاج دارم برداشتهای خودم‌را بیان‌کنم. این امر درتمام فیلمهایم دیده میشود. حتی در آنهائی که برای پول ساخته‌ام. (پول برای تأمین و استقلال لازم است. سالوادور دالی یکی از معدود کسانی است که فهمیده باید فقط برای پول کار کرد.)

■ **فیلمهای شما همواره به موقعیت‌واقعی و فعلی اجتماع ایتالیا وابسته بوده‌اند. این یکی از دلایل نزدیك بودن آنها به زندگی است.**

□ اگر این فیلمها بازگوکننده دوره‌ای اززندگی ایتالیائی است، با اینحال نکاتی در آنها وجود داردکه باگذشت زمان کهنه نمیشود. «لافزن» فیلمی است که در سال ۱۹۶۲ ساخته شده ولی داستانی دارد که امروز هم بخوبی میتوان آنرا درك کرد. همچنین «یك‌زندگی مشکل». با توجه بآنچه قبلاً گفتم ممکن است من در فیلمهایم حرفهائی نزده باشم که به منتقدان کمك کند تا مرا در ردیف مؤلفان سینمائی قرار دهند. حقیقت‌اینست که برای‌این

مطلب اهمیتی قائل نبوده‌ام. منتقدان کسانی را دوست دارند که بآنها این‌امکان را میدهد که خودشان را جدی تلقی‌کنند این یك دفاع شخصی‌است‌که بآنها اجازه‌ادامه حیات‌میدهد... تا تصورکنند اشخاصی‌که درباره‌کارهایشان‌نقد مینویسند، بحدی این موضوع برایشان اهمیت دارد که برای رضایت آنها حاضرند دست بهر کاری بزنند، کارگردانانی هستند که فقط برای منتقدان هوادارشان فیلم میسازند. ولی زمان هرچیز را در جای مناسبش قرار میدهد. دیدن بعضی ازفیلمهای قدیمی در تلویزیون بعنوان آثار کلاسیك، آدم را مبهوت میسازد.

■ **فیلمهای شمارا بعلت فقدان یك سبك شخصی مورد انتقاد قرار داده‌اند. درحالیکه شما روش خاصی برای بیان داستان دارید مثل «ویسکونتی»، «برگمان» و«گودار» ...**

□ بنظر من هرگز نباید حضور دوربین را دید یا حس کرد. همانطور که در کار یك نویسنده وجود قلم یاماشین تحریر را حس نمیکنید. وقتی میگویم قلم منظورم تکنیك و ساختمان اثر است. هرگز نباید متوجه اینها شد. در سینما وقتی حضور دوربین را حس کنید، معنی‌اش اینست که کارگردان حرف مهمی برای گفتن ندارد.

شما از «ویسکونتی» و «برگمان» نام بردید. اینها دو کارگردان کاملاً متفاوت هستند. در کار «ویسکونتی» دوربین حس میشود. هم‌چنین توجه به دکور ومیزانسن بمعنای صحنه‌آرائی. ولی در کار «برگمان» هرگز این چیزها حس نمیشود. زیرا او حرفهای مشخصی برای گفتن دارد ونمیخواهد این حرفها را طوری بگوید که شمارا متوجه سبك کارش نماید. بنظر من «فلینی» بهترین است. زیرا او حرفی برای گفتن دارد واین حرف را خیلی خوب بیان میدارد. «مارکو فرری» یکی از کارگردانهائی است که به‌فرم توجهی ندارد.

■ **بین شما و «مارکوفرری» شباهتهای فراوان وجود دارد. هردو اهل میلان هستید**

وهردو «مورالیست» . با این تفاوت که در آثار شما تلخی کمتر و بیشتر کمدی بچشم میخورد .

□ «فرری» برای اخلاقیات اهمیت زیادی قائل است . او فقط از یك نقطه نظر یعنی مبارزات طبقاتی جامعه را مورد بررسی قرار میدهد . ولی من دوست دارم جامعه را ازتمام نقطه‌نظرها بررسی کنم من ازقصه‌گفتن ، توصیف کاراکترها ، تشریح روابط و موقعیتها لذت میبرم . هرگز به تکنیك نمیاندیشم بافیلمهائی که من میسازم ، سعی میکنم خسته‌کننده نباشم. کاری میکنم که گفتگوها کند ، کشدار و کسالت‌آورنباشد وحوصله تماشاگر را سرنبرند.

انواع مختلفی‌درسینما وجود دارد . بعضی فیلمها بخاطر زیبائی فرمشان ، مسحورکننده‌اند. مثل «مارین باد»که فیلم فوق‌العاده‌ای است . خیلی ازآن خوشم آمد ولی نتوانستم چیزی ازآن بفهمم من فقط میتوانم کاریکاتور آنرا بسازم . من تمام فیلمهائی را که قشنگ ساخته شده‌اند ، دوست دارم با اینحال آنهائی را که با احساسات و عواطف سرکار دارند ، ترجیح میدهم .

■ **کدام فیلمها بیش‌ازهمه روی شما اثر گذارده‌اند ؟**

□ خیلی فیلمها از جمله «خبرچین» جان فورد و «دریك شب اتفاق افتاد» «فرانك کاپرا» و "M" فریتزلانگ . ولی «همشهری کین» اورسون ولز زیباترین فیلمی است که تا بحال دیده‌ام همچنین از «جزیره برهنه» هم خیلی خوشم آمد ، هروقت‌که فیلمی موضوع درستی را خوب بیان کند ، ازآن خوشم میآید. «جزیره برهنه» داستان ناامیدی ، گرسنگی و فقر را خوب بیان میکرد . «فلینی» در «هشت ونیم» یك بحران ، یك تجربه‌را بخوبی بیان میداشت. «فلینی» دراین مورد بهترین‌است.

■ **درآموختن حرفه‌کارگردانی خود را مدیون چه کسی میدانید ؟**

□ میدانید ، آدم همیشه چیزی را از کسی یادمیگیرد. درمدرسه بما میگفتندانشاءهائی بنویسیم ودرآنها بزبان خودمان یك فصل از «اِنه‌ئید» یا «کمدی الهی» را تعریف کنیم .

من هرگز با چنین برداشتی دست‌بساختن فیلم نزده‌ام . همه‌چیز را دراین مرحله فراموش کرده‌ام تمام کتابهائی که خوانده‌ام و تمام فیلمهائی‌که دیده‌ام. بعضی‌ها وقتی‌پابسن‌میگذارند فکر میکنند نقاشی برایشان کار آسانی است . من برعکس با اینکه عاشق نقاشی بودم ، فهمیدم هرگز یك نقاش خوب نخواهم شد . بعدادبیات را امتحان کردم و باز فهمیدم که نویسنده خوبی نخواهم شد . بعد وقتی نوبت سینما رسید فهمیدم که خیلی راحت میتوانم بوسیله آن حرفم‌را بزنم . سینما یك‌حرفه سرگرم‌کننده است ومن هنگام اشتغال بآن بسیار سرگرم میشوم . سینما در آغاز برای من یك بازی بود. بعد یك ضرورت شد و حالا حرفه‌ای است که آن را آموخته‌ام . ازیك نقطه نظر ، حالادارم سینما را بطور جدی شروع میکنم .

ــ میدانم‌که فیلمهای ویسکونتی‌را دوست ندارید . میتوانم حدس بزنم که فیلمهای «وایلدر» را خیلی دوست دارید . این‌سینماگر به شما خیلی نزدیك است ؟

ــ بله ، من واقعاً «وایلدر» را خیلی دوست دارم . فیلمسازی که میتواند داستانهای زیبا و فیلمهای مضحك بسازد . من سعی دارم فیلمهای شاد و فیلمهای غمگین را از یکدیگر تفکیك نکنم . «وایلدر» برعکس یا درام را انتخاب میکند یا کمدی را . و همیشه کمی به سانتی‌مانتالیزم تمایل دارد . ولی اوبهرحال کارش خوب است . او سینماگر بزرگی است . من همچنین میلوس فورمن و «اسکولیموسکی» را هم خیلی دوست دارم .

■ **از نظر شما چه رابطه‌ای میان کمدی ایتالیائی و کمدی آمریکائی وجود دارد ؟**

□ سینمای‌آمریکا دچار تغییرات فراوان شده است . حتی میتوانم بگویم تحت تأثیر سینمای ایتالیا ونئورآلیسم‌واقع‌شده (فیلمبرداری درهوای آزاد ، تمایل به توصیف جزئیات و روانشناسی حقیقی و غیرساختگی) خیلی از فیلمهای آمریکائی امروزه بسبك کمدیهای ایتالیائی ، کمدی‌های اخلاق و رفتار هستند. آمریکائیها خودشان هم این مطلب را میدانند. مثلاً «مایك نیکولز» سینمای آمریکای امروز را مدیون کمدیهای ایتالیائی دانسته است . از «ایزی رایدر» تا «کابوی نیمه شب»آمریکائیها یك‌دوجین فیلم ساخته‌اندکه درآنها درگیریهای زن وشوهرهائی را مطرح ساخته‌اند که با یك فاجعه پایان یافته است واین همان تم«لافزن» است . دراین فیلمها از عواملی مثل داستانی باز که در هوای آزاد اتفاق میافتد و دارای پرسوناژها ، موقعیتها ، چشم‌اندازهای مختلف میباشد استفاده میشود . آمریکائیها قبل ازآن بندرت چنین فیلمهائی میساختند . فیلمهای کم‌خرج‌که انسان هرچه بتواند درآن پیدا کند .

■ **شما طرفدار یك سینمای مردمی و درعین حال مؤثرهستید. فیلمسازی‌که نمیخواهد بهرقیمت شده ، یك شاهکار بسازد .**

□ هنر مدرن به برخی از هنرمندان این امکان را داده است که بگویند : «حالا من یك شاهکار میسازم» سابقاً کسی جرئت نمیکرد چنین فکری کند . هنرمندان فقط مینوشتند یا نقاشی میکردند . فقط همین . من مثل بعضی از شیفتگان دوربین ، به سینما فقط از جهت امکانات سینمائی نگاه نمیکنم ، باین جهت که فکر میکنم زندگی پرده‌ای بی نهایت بزرگتر ازدستمالی است‌که ما تصاویر اندك و محدود فیلمهایمان را روی آن نشان میدهیم. تماشای زندگی ، خود یك نمایش بزرگ است . من هرگز به تصویر ، کادر و اثاثیه صحنه علاقه نداشته‌ام . شاید هم دراین مورد کمی تنبل‌هستم برای این که صبح زود بیدار نشوم ، ممکن است حتی از فیلمی صرف‌نظر کنم . همیشه ازاینکه فیلمی بهم بخورد خوشحال میشوم . مثل وقتی‌که بچه بودم و میدیدم در مدرسه بسته است . انجام تکلیف همیشه مرا ناراحت میکند . وقتی‌مشغول فیلمبرداری هستم ، ازاینکه وقت آزاد ندارم رنج میبرم همانطور که «تروفو» این اواخر


«دینوریزی» صحنه‌ای ازفیلم «عطرزن» (درتهران : بوی خوش زن) را با «ویتوریوگاسمن» و «اگوستینابلی» تدارك می‌بیند .



دینوریزی

گفته است ، کارگردان کسی است که مدام از او سئوال میکنند و او باید اتخاذ تصمیم کند . این کار خسته‌کننده‌ای است . من ترجیح‌میدهم فیلم را کسی دیگـر بسازد . البته این احتمال وجود دارد که ازکار دیگری خوشم نیاید .

■ **تکنیك در فیلمهای شما ابداً بچشم نمیخورد .**

□ تکنیك وجود ندارد . کارگردانهائی که میگویند : «من با دالی فیلم میسازم» آدم را بخنده میاندازند . از این حرفها فقط‌منتقدان خوششان میآیـد . منتقدان دوست دارند کارگردانها حالت نویسنده هارا داشته باشند . زیرا منتقدان همواره در مقابل کارگردانها احساس حقارت کرده‌اند . من در فیلمسازی ابداً با تکنیك کاری ندارم . اگر از چیزی خوشم بیاید ، آن را نگاه میکنم و هنگامیکه دیگر نظرم را نگیرد ، آن را رها میکنم . باین دلیل است که فیلمهای من بندرت خسته‌کننده هستند . ممکن است چیز مهمی نبـاشند ولی خسته‌کننده نیستند . در ضمن طرفدار اختصار هستم . سکانسهای فیلمهایم هرگز از دو یا سه صفحه سناریو تجاوز نمیکنند . تصور میکنم حرفهائی را که دیگران در سخنرانیهای‌طولانی بیان میدارند ، بتوان در چند کلمه گفت . در مونتاژ ، بسیاری از صحنه‌ها را بیرحمانه قطع میکنم . بعضی از همکارانم وقتی تهیه‌کننده صحنه‌ای را از فیلمشان حذف میکند ، موضوع را به روزنامه‌ها کشیده و تهدید به برداشتن اسمشان از روی فیلم میکنند . این‌کار احمقانه‌ای است این‌قبیل فیلمسازان بالاخره از میدان‌خارج میشوند . من به تز فیلم بعنوان اثر یك مؤلف عقیده ندارم . این حرف بی معنی است . فیلم توسط یك عده ساخته میشود بنابراین آنها نیز باید بحساب آیند . من از تکنیسینهایم همیشه نظرشان را در مورد صحنه‌ها میپرسم . اگرکسی از یك شوخی خوشش نیاید ، بدون تردید آنرا حذف میکنم . مناسب‌ترین روش کاری است‌که بزرگان‌سینمای‌صامت میکردند. مثلاً باستر کیتون فیلمهایش را بعداز مونتاژ اولیه برای عده‌ای از تماشاگران نشان میداد تا نظر آنها را بدانند. بعدازآن قسمتهائی را که تماشـاگـران دوست نداشتند حذف میکرد . البته امروز این کار خیلی خرج برمیدارد .

■ **کمدی از نظر شما فرمول خاصی‌دارد. لااقل کمدی شما ...**

□آدم با احساس کمیك زاده میشود . دیدن جنبه کمیك چیزها درهمه وجود ندارد. گاهی اتفاق افتاده که در موقعیتهای تراژیك ، خندیده‌ام . چون درجستجوی چیزهای‌خنده‌دار بوده‌ام . هنگام ساختن فیلم انسان با چیزهای عجیب و غریب روبرو میشود . فیلمهائی هستند که هنگام‌دیدن«راش»ها بنظرفوق‌العاده‌میآیند. بعد در مونتاژ اول همه آن را مزخرف‌مییابند. درمونتاژ دوم دوباره ازآن تعریف میکنند. بعد ازمیکساژ مجدداً قیافه‌ها درهم میرود . در نمایش خصوصی برای مطبوعات فریادهـای تحسین بلند میشود . فیلم روی پرده میآید و دیناری نمیفروشد تمام این حوادث البته ممکن است بطور معکوس هم اتفاق افتد .

■ **نظرتان درباره ایتالیا که معایب آن‌را از نقطه‌نظرهای مختلف نشان داده‌اید ، چیست ؟**

ـ ایتالیا را دوست دارم زیرا که یك نمایش متنوع و مداوم است . کافـی است روزنامه‌هارا بخوانید تا برای نوشتن سوژه از آنها الهام بگیرید . ایتالیائیها چه معایبی‌دارند؟ قدرت آنها دراین است که آنها تمام معایبشان را میبینند ولی از دیدنشان شرمنده نمیشوند . واین در واقع یك نوع تشخص ویك نـوع تقوای ملی است . ایتالیائیها سازشکارند ؟ سایر ملتها بدتر از آنهـا هستند . انگلیسی را با خونسردی وخویشتن‌داریشان نمیشود تحمل‌کرد. فرانسویها به علت حساسیت زیاد که گاهی یك کمپلیمان را بجای ناسزا میگیرند ، کسل‌کننده هستند . زودرنجی فرانسویها غیرقابل تحمل است . ایتالیائیها همه معایب را دارنـد ولی زودرنج نیستند. علاوه برآن‌ایتالیائی‌ها تنها ملتی هستند که هنوز استعداد خندیدن دارند . ملتی که هرگز پیش‌آمدهارا تراژیك تلقی نمیکند.

■ **بعداز «عطر زن» چطور شد که به فکر ساختن «تلفن سفید» افتادید ؟**

□ مدتها بود که میخواستم داستان یك خانواده میلانی را در طول سالهـای ۱۹۳۰ تا ۱۹۶۰ بسازم . سرانجام به‌زمانی محدودتر یعنی پانزده سال برای ارائه یك تصویرکاریکاتوری که روش همیشگی من‌است ــ اکتفاکردم. فیلم داستان زندگی یك آکتریس‌را بین ۳۵ تا ۵۰ سالگی بازگو میکند ، دوره‌ای ازتاریخ ایتالیا . گرچه حوادث مستقیماً نشان‌داده نمیشوند ولی بازتاب آنرا دروجود پرسوناژها میبینیم. دراین فیلم یك دختر جوان ازمستخدمه‌گی به‌مقام یك ستاره سینما میرسد. وی‌که درگراند هتل ونیز کار می‌کند ، به هنگام برگزاری فستیوال ونیز یك بازیگر سینما باو میگوید: «چرا بامن به رم نمیآئی ودرفیلمها بازی نمیکنی ؟» دختر جوان معشوقش را در ونیز رها کرده و به رم میرود. بزودی وی قـدم در راه موفقیت میگذارد درحالیکه معشوقش در جنگهای اسپانیا وآفریقا شرکت میکند . آندو گاهگاه با هم روبرو میشوند. بعد این برخوردها کمتر میشود تاوقتی که مرد را به روسیه میفرستند و دیگر از آنجا برنمیگردد . درپایان دختر که بایك‌کارخانه‌دار سوئیسی ازدواج میکند همراه شوهرش برای امور تجاری به روسیه میرود . درآنجا تصمیم میگیرد سر قبر معشوق قدیمی‌اش برود . از دهقانی راه گورستان را سئوال میکند . این دهقان همان معشوق قدیمی است که در هیئت جدید شناخته نمیشود . فیلم قصد ندارد شکوه وبدبختی‌های فاشیزم را بیان کند . بلکه شکوه و بدبختی‌های سطحی و دروغین یك ستاره را ظاهر میسازد . از طریق این داستان میتوان ضمناً نگاهی بیك دوره تاریخی افکند . سینمای این دوره ، سینمائی که من فقط شاهـد آن بوده‌ام ، سینمائی است که تماشای آن را دوست دارم . با این فیلم درواقع خاطرات جوانی‌ام را زمزمه میکنم . این‌نشانه پیرشدن من است ...

■ **بچه علت نام «تلفن سفید» را انتخاب کرده‌اید ؟**

□ این اشاره‌ای است به نوع خاصی از کمدی‌هائی ایتالیائی در سالهای ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۰ که بشدت از فیلمهای آمریکائی متأثر بودند . با دکورهای مجلل تلفن سفید تقریباً سمبول این نوع فیلم بود . اصطلاحی که با تحقیر از سینمای فاشیست این دوره یاد میکرد .

«تلفن سفید» فرصتی بود که یك‌بار دیگر بازیگران محبوبم «اوگوتونیاتسی» و«ویتوریو گاسمان» را کنار هم قـرار دهم . همچنین توانستم با «آگوستینابلی» یك‌باردیگر بعداز «عطرزن» کارکنم و اورا بعنوان یك بازیگر خوب بکار گیرم . من که تا بحال هیچوقت بیش از هشت هفته صـرف ساختن یك فیلم نکرده‌ام الان یازده هفته است که برای «تلفن سفید» مشغول کار هستم . بـی‌آنکه احساس خستگی کنم . حتی اگر فیلمبرداری پانزده هفته طول بکشد . همیشه فرمول طلائی‌ام را بکار میبرم : «اگـرازفیلمبرداری فیلمی لذت بردم ، تماشاگران نیز از تماشای آن لـذت خواهند برد» .

بیوفیلموگرافی «دینوریزی»

متولد ۲۳ دسامبر ۱۹۱۷ درمیلان – تحصیلات دررشته پزشکی و روانشناسی – هنگام تحصیل ، درتعطیلات تابستان دستیارکارگردان«ماریو سولداتی» درفیلم «دنیای کوچك قدیمی» و «آلبرتو لاتوآدا» درفیلم «جیاکوموی ایده‌آلیست» میشود . مدتی نیز با مجلات سینمائی همکاری میکند . هنگام جنگ به سوئیس میگریزد و درژنو درکلاس درس‌کارگردانی « ژاك فده » شرکت میکند .

فیلمهای کوتاه

۱۹۴۶ – **باربون‌ها** (برنده جایزه درفستیوال ونیز) – گروه خانم .

۱۹۴۷ – **صیدگاه** – بسوی زندگی – تی‌گولیوی اصغر – خیابان‌های ناپل .

۱۹۴۸ – **حیاط** (برنده جایزه درفستیوال بروکسل) – فریاد شهر (اقتباس از اثر لئوناردوسینیس‌گالی) .

۱۹۴۹ – **تاریکی درسالن** (تهیه شده توسط دینوریزی و دیانا بوناتزی) سگانتینی ، نقاش‌کوهستان – شهر ترافیك‌ها – شکار درخلنگ‌زار – سرزمین لادینو – ۱۸۴۸ .

سناریو

۱۹۵۱ – **آنا** – کارگردان : آلبرتو لاتوآدا – سناریست‌ها : جوزپه برتو – ایوو په‌ریلی – فرانکو بروزاتی – دینوریزی – رودلفو سونه‌گو .

۱۹۵۱ – **توتو وسلاطین رم** –کارگردان : استنو وماریومونیچلی. سناریست‌ها: دینوریزی – انیودکونچینی .

۱۹۵۲ – **قهرمانان روزیکشنبه** – کارگردان : ماریوکامه‌رینی – سناریست‌ها : فرانکو بروزاتی – انیودکونچینی – ماریوکامه‌رینی – دینوریزی .

۱۹۵۶ – **مونت‌کارلو** –کارگردان : ساموئل‌تیلور– با نظارت ویتوریودسیکا – داستان از : مارچلو جیروزی – دینوریزی – سناریست : ساموئل تیلور .

فیلمهای طویل

۱۹۴۹ – **سرم حقیقت** (مستند) کارگردان دینوریزی با همکاری ماریو میلانی– محصول : نوردفیلم .

۱۹۴۹ – **جلسه روحانی** (مستند) کارگردان دینوریزی – محصول نوردفیلم .



۱۹۵۱ – **تعطیلات با گانگستر** – کارگردان دینوریزی – داستان ازدینوریزی – سناریست‌ها : دینوریزی ، انیودکونچینی ، فیلمبردار : پیرو پورتولوپی ، آهنگساز : ماریو نشیمبنه ، دکور : فلاویو ماگرینی . بازیگران . مارك لاورنس ، جووانا پالا ، لامبرتو ماجورانی ، ماریو جیروتی . محصول مامبرتی .

۱۹۵۲ – **راه امید** – کارگردان دینوریزی . داستان: دینوریزی . سناریست‌ها: دینوریزی ، جینودسانتیس ، اتوره مارگادونا ، فرانکو کانآروسو . فیلمبردار : ماریو باوا . آهنگساز: ماریو نشیمبنه . دکور: فلاویو ماگرینی . مونتور: ارالدو داروما . بازیگران: لیلیانا بون‌فاتی ، کوزتوگرکو ، پیراسیمونی ، مارچلو ماسترویانی ، پیترو دویکو ، نیریو برناردی ، ماریا پیاکازیلیو ، جیزلا مونالدی . محصول : مامبرتی ، انیك .

۱۹۵۳ – **عشق درشهر** (اپیزود : بهشت چهارساعته) کارگردان : دینوریزی . سناریست‌ها : چزاره زاواتینی ، آلدو بوتزی ، لوئیجی‌کیارینی ، لوئیجی مالربا ، تولیو پینلی ، ماریو وترونی ، مارکو فـره‌ری . فیلمبردار : جانی‌دی ونانزو . آهنگساز : ماریو نشیمبنه . دکوراتور : جانی پولیدوری . مونتور : ارالدو داروما .



با نظارت چزاره زاواتینی . بازیگران : غیرحرفه‌ای . محصول : مارکو فره‌ری برای مؤسسه فاروفیلم . سایر اپیزودهای فیلم توسط این‌کارگردان‌ها ساخته شده است :

میکل‌آنجلو آنتونیونی (اپیزود : اقدام به خودکشی) .

فدریکو فلینی (اپیزود : آژانس زناشوئی) .

آلبرتو لاتوآدا (اپیزود : ایتالیائی‌ها روی برمیگردانند) .

کارلو لیتزانی (اپیزود : قیمت عشق) .

فرانچسکو مازه‌لی و چزاره زاواتینی (اپیزود : داستان‌کاترین) .

۱۹۵۵ – **علامت ونوس** – کارگردان : دینوریزی – داستان : ادواردو آنتون . سناریست‌ها : ادوارد آنتون ، چزاره زاواتینی ، فرانکاوالری ، اتوره مارگادونا ، اینوفلایانو ، لوئیجی‌کومنچینی ، آجه واسکارپلی . فیلمبردار : کارلو مونتوری آهنگساز : الکساندرو چیکونینی . دکوراتور : گاستونه مدین . مونتور : ارالدو داروما . بازیگران : ویتوریودسیکا ، سوفیالورن ، فرانکا والری ، راف والونه ، پیینودفلیپو ، آلبرتوسوردی ، تینا پیکا ، ویرجیلیو رینتو . محصول : تیتانوس .

۱۹۵۵ – **نان ، عشق و . . .** – کارگردان : دینوریزی – داستان ازمارچلو جیروزی ، اتوره مارگادونا ، وینچنزو تالاریکو ، دینوریزی . سناریست : اتوره مارگادونا . فیلمبردار : جوزپه روتونو (رنگی). آهنگساز : الکساندرو چیکونینی . مونتور : ماریو سراندرئی . دکوراتور : گاستونه مدین . بازیگران : ویتوریودسیکا ، سوفیالورن ، لئا پادوانی ، آنتونیو چیفاریللو ، تینا پیکا ، ماریو کاروتنوتو ، جوکا برتی . محصول : تیتانوس .



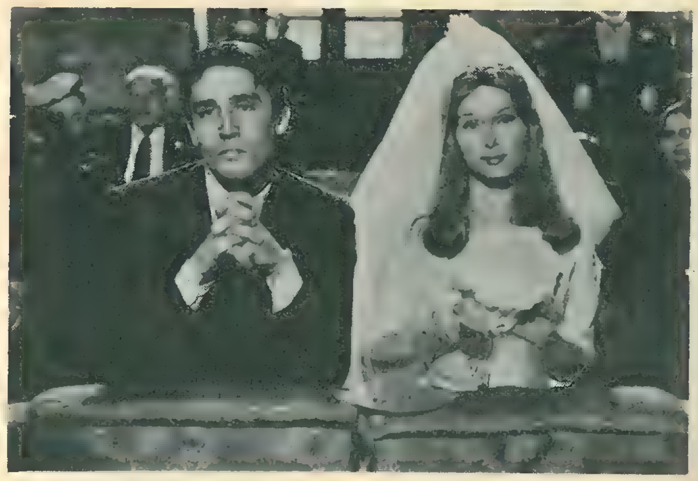
۱۹۵۶ – **پسران‌فقیر ولی‌خوش‌تیپ** (درتهران: پزعالی، جیب خالی) کارگردان: دینوریزی . داستان‌از: دینوریزی . سناریست‌ها: دینوریزی ، پاسکوآله فستاکامپانیله ، ماسیمو فرانچوزا . فیلمبردار: تونینو دلی‌کولی . موزیك : پیروموروگان . دکوراتور: پیروفلیپونه . مونتور: ماریو سراندرئی. بازیگران : ماریزا آلاسیو ، ماریتسیوآره‌نا ، رناتو سالواتوره ، اللساندرا پانارو ، مموکاروتنوتو ، اتوره مانی ، ماریوکاروتنوتو ، لورلادلوکا ، ویرجیلیورینتو . محصول : تیتانوس .

۱۹۵۷ – **ننه سابلا** – کارگردان: دینوریزی – سناریست‌ها: پاسکوآله فستاکامپانیله، ماسیمو فرانچوزا، اتوره جانینی. اقتباس از: رومان پاسکوآله فستاکامپانیله. فیلمبردار: تونینو دلی‌کولی. آهنگساز: کورت دوبراوسکی. دکوراتور: پیرو فلیپونه. مونتور: ماریو ساراندرئی. بازیگران: تینا پیکا، پیینو دفلیپو، رناتو راشل، سیلواکوشینا، پائولو استوپا، رناتو سالواتوره، روسلاکومو، دولورس پالومبو. تهیه‌کننده: سیلویوکلمنتلی برای تیتانوس. (برنده جایزه صدف طلائی درفستیوال سن سباستین).

۱۹۵۷ – **دختران خوشگل ولی فقیر** – کارگردان: دینوریزی – سناریست‌ها: پاسکوآله فستاکامپانیله، ماسیمو فرانچوزا، دینوریزی. فیلمبردار: تونینودلی‌کولی. موزیك: پیروپیچونی. دکوراتور: پیرو فلیپونه. مونتور: ماریو ساراندرئی. بازیگران: ماریزا آلاسیو، رناتو سالواتوره، ماریتسیو آره‌نا، روسلاکومو، دولورس پالومبو. تهیه‌کننده: سیلویوکلمنتلی. محصول: تیتانوس.

۱۹۵۸ – **بیچاره میلیونرها** – کارگردان: دینوریزی – سناریست‌ها: پاسکوآله فستاکامپانیله، ماسیمو فرانچوزا، دینوریزی. فیلمبردار: تونینو دلی‌کولی(رنگی). آهنگساز: آرماندو تراویولی. دکوراتور: پیروفلیپونه. مونتور: ماریو ساراندره‌ئی. بازیگران: ماریتسیو آره‌نا، رناتو سالواتوره، لورلا دلوکا، اللساندرا پانارو، مموکاروتنوتو، سیلواکوشینا، فرد بوسکالیونه، خوزه جاسپه، لینا فری. محصول: تیتانوس.

۱۹۵۹ – **مرد بیوه** – کارگردان: دینوریزی – داستان: دینوریزی، رودلفو سونه‌گو، فابیوکارپی. سناریست‌ها: رودلفو سونه‌گو، دینو ورده، ساندروکونتیننزا، فابیوکارپی، دینوریزی. فیلمبردار: لوچانو تراساتی. موزیك: آرماندو تراویولی. دکور: پیرو فلیپونه. مونتور: آلبرتو گالیتی. بازیگران: آلبرتوسوردی، فرانکا

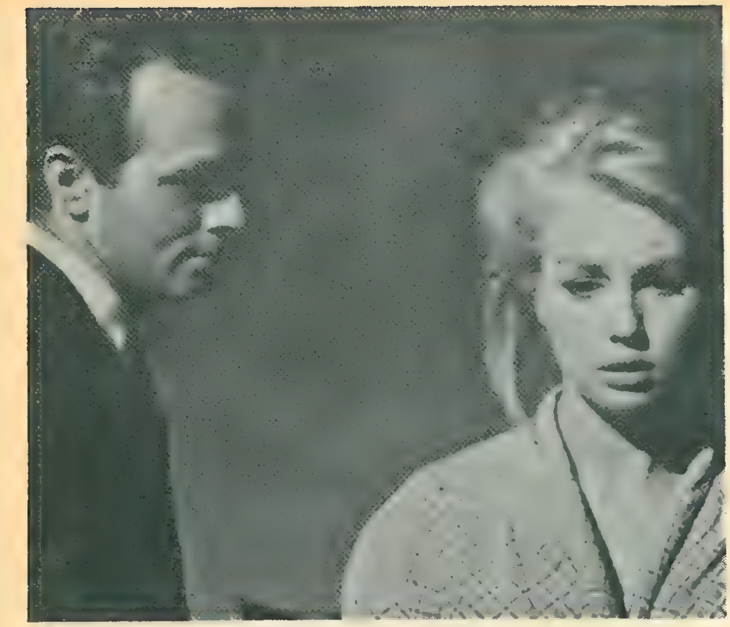


والری، لیویو لورنزون، ناندو برونو، لئونورا روفو، روجرو مارکی، آلبرتو روبالیاتی، آنجلا لوچه، جی‌جی ریدر. تهیه‌کننده‌ها: ادگاردو کورتزه، الیو اسکاردومالیا. محصول: چینودل‌دوکا.

۱۹۵۹ – **شارلاتان** – کارگردان: دینوریزی – سناریست‌ها: آجه واسکارپلی، ساندروکونتیننزا، اسکولا و ماکاری. فیلمبردار: ماسیمو دالامانو. آهنگساز: پیپو بارزیزا. دکوراتور: سرجو جووانینی. مونتور: ارالدو داروما. بازیگران: ویتوریو گاسمان، دوریان‌گری، آناماریا فره‌رو، ماریوکاروتنوتو، فوسکوجاکتی، پیینو دفلیپو، آلبرتو بونوچی، لوئیجی رووره، لینداسینی، الدولفو بوفی‌لاندی، فاتفولا، آرماندو باندینی، والتر سانتسو، ماریو شاشا، انروچروزیکو، وینچزو تالاریکو، دینو دسانتیس، ناندو برونو. محصول: ماریو چکی‌گوری برای ماکسیما فیلم. اس. جی. چی وانیکوم.

۱۹۶۰ – **یك عشق دررم** – کارگردان: دینوریزی – سناریست‌ها: اینوفلاویانو، ارکوله پاتی. اقتباس‌از: رومان ارکوله پاتی. فیلمبردار: ماریو مونتوری. آهنگساز: کارلو روستیکلی. دکوراتور: پیروفلیپونه. مونتور: اتللوکولانجلی. بازیگران: میلن دوموتژو، پیتر بالدوین، الزا مارتینلی، کلادیوگورا، ژاك سرناس، ماریو پرشی، آرماندو رومئو، ویتوریودسیکا. محصول: ماریوچکی‌گوری‌برای‌چی‌اینکوم، فیرفیلم.

۱۹۶۰ – **درهای بسته** – کارگردان: دینوری – داستان از: دینوریزی، فابیو کارپی. سناریست‌ها: مارچلوکوشا، دینو دپالما، ساندروکونتیننزا. فیلمبردار: ماریو



مونتوری. دکوراتور: پیرو فلیپونه. مونتور: اتللوکولانجلی. آهنگساز: آرماند تراویولی. بازیگران: آنیتا اکبرگ، کلادیوگورا، فرد.کلارك، جانی بوناگورا، اتوره مانی، آلبرتو تاله‌گالی، ماریو شاشا، هلن رمی، ویتوریوکاپریولی، بئاتریس آلترازیبا، لئوناردو پورتزیو، آگوستینو سالویتی، جامپیرو لیترا. تهیه شده توسط ماریو چکی‌گوری برای فیرفیلم چینماتوگرافیکا اس. جی. چی.



۱۹۶۱ – **یك زندگی سخت** – کارگردان: دینوریزی – داستان از: رودلفو سونه‌گو. سناریست: رودلفو سونه‌گو. فیلمبردار: لئونیدا باربونی. آهنگساز: کارلو ساوینا. دکوراتور: ماریوکیاری وماریو شی‌سی. مونتور: تاتیاناکازینی. بازیگران: آلبرتوسوردی، لئا ماساری، فرانکو فابریتسی، لیناوولنکی، کلادیوگورا، آنتونیو چنتا، پائولو وانی، دانیله ورگاس، آنابلا اینکونترا، مینودورو، والریا مانگانلی، سالواتوره‌کامپوکیارو، کارولین فونسکا، آلفونسیناچتی، برونو پره‌گو، انزوکاسیری، لئومونته لئونه، آنتونیو ماروسو، سیلوانا منگانو، ویتوریوگاسمان، اللساندرو بلازتی، رناتو تالیانی. محصول: دینو دلاورنتیس.



۱۹۶۱ – **رژه روی شهرم** – کارگردان : دینوریزی – سناریست‌ها : گی‌گود کیارا ، ساندروکونتینتزا ، آجه واسکارپلی ، اسکولا و ماکاری . فیلمبردار: الفیو کونتینی . آهنگساز : پیرو پیچونی . دکوراتور: اوگو پریکولی . مونتور : آلبرتو گالیتی . بازیگران : ویتوریوگاسمان ، اوگو تونیاتسی ، روجر هانین ، ماریو برگا ، آنجلو لوچه ، آنتونیو کاناس ، نینودی‌ناپلی ، ژرارد لاندری. تهیه شده توسط ماریو چکی‌گوری برای فیرفیلم (رم) و اورسی‌فیلم (پاریس) .

۱۹۶۲ – **سبقت** – کارگردان : دینوریزی – سناریست‌ها : دینوریزی ، اسکولا و ماکاری . فیلمبردار: الفیوکونتینی . آهنگساز: ریتزاورتولانی . دکوراتور: اوگو پریکولی . مونتور: ماریتسیو لوچیدی . بازیگران : ویتوریوگاسمان ، آنوك امه ، ژان‌لوئی ترن‌تینیان ، کاترین اسپاك ، لوچانو انجلیولو ، کلادیوگورا ، لینداسینی ، فرانکا پولسلو ، ادا فروناتو ، ناندو انجلینی ، لیلی دارلی . تهیه شده توسط ماریو چکی‌گوری برای فیرفیلم (برنده جایزه بهترین‌کارگردانی درفستیوال مار دل‌پلاتا) .

۱۹۶۳ – **موفقیت** – کارگردان : مائورو موراسی(نیمی‌ازفیلم توسط دینوریزی ساخته شد ولی فیلم با امضای مائورو موراسی نمایش داده شد) سناریست‌ها : اسکولا و ماکاری . فیلمبردار: ساندرو داوا . آهنگساز : انیو موریکونه . دکوراتور: اوگو پریکولی . مونتور : ماریتسیو لوچیدی . بازیگران : ویتوریوگاسمان ، آنوك امه ، ژان‌لوئی ترن‌تینیان ، گراتسیا ماریا اسپینا ، کریستینا گایونی ، فلیپ شلتزو ، آنی گوراسینی ، فرانکا پولسلو ، آرماندو باندینی ، ریکاردو گارونه ، امبرتو دواورسی ، لئوپولدو تریسته ، دانیله ورگاس ، گاستون موسکین ، مینو دورو . تهیه شده توسط ماریو چکی‌گوری برای فیرفیلم .

۱۹۶۳ – **هیولاها** – کارگردان : دینوریزی – داستان از : اجه واسکارپلی ، الیوپتری . سناریست : اسکولا وماکاری . اسامی اپیزودهای فیلم به ترتیب نمایش عبارتند از : ۱ – آموزش احساس ۲ – هیولا ۳ – به مانند یك پدر ۴ – فشار زندگی ۵ – سرباز بیچاره ۶ – چه زندگی بدی ۷ – روز عالیجناب ۸ – عشاق لاتین ۹ – شاهد افتخاری ۱۰ – دویتیم ۱۱ – تله ۱۲ – فداشده ۱۳ – رنگ شده ۱۴ – یوزه ۱۵ – سقوط درنسیان ۱۶ – خیابان به همه تعلق دارد ۱۷ – افیون ملل ۱۸ – وصیت‌نامه فرانچسکو ۱۹ هنر اشرافی توصیه است . فیلمبردار: الفیو کونتینی . آهنگساز : آرماندو تراوویولی . دکوراتور: اوگو پریکولی . مونتور: ماریتسیو لوچیدی . بازیگران : اوگو تونیاتسی ، ویتوریوگاسمان ، میشل مرسیه ، ماریزا مرلینی ، لاندو بوتزانکا ، ریکا دیالینا ، مارینا موزه ، فرانچسکو کاراچولو ، یاچینتو یاریا ، ریکی تونیاتسی ، فرانکوکاستلانی ، ماریا مانه‌لی ، آنجلا پورتالوپی،



اوگو آتاناسیو ، ریکاردو پالادینی ، لوچانا وینچنزی ، کارلو ککلر ، دانیله ورگاس، لوئیزا ریسپولی ، ماریو برگا ، نینو نینی ، ماریو لائورنتینو ، سالواتوره بورگزه . تهیه شده توسط ماریو چکی‌گوری برای فیرفیلم و اپن‌چه‌ئی فیلم .

۱۹۶۳ – **روز پنجشنبه** – کارگردان : دینوریزی – سناریست‌ها : فرانکو کاستلانو ، جوزپه موچا ، دینوریزی . فیلمبردار : آلفیوکونتینی (سینما سکوپ) . موزیك آرماندو تراوویولی . دکوراتور : آلبرتو باچانتی . مونتور : جیزا رودیکی لوی . بازیگران والترکیاری ، میشل مرسیه ، روبرتو چیکولینی ، آلیس وهلن‌کسلر، امبرتو اورسینی ، اما بارون ، کارول واکر ، سیلویو باگولینی ، میله نا وکوتیك ، لیلیانا ماکاله ، اولیمپیا کاوالی ، الزا ساندوم ، گلوریا پاری ، انزی ریزی ، ادی بیاجتی ، سالوو لی‌باسی ، ساراسیمونی . تهیه‌کنندگان : ایزی‌دورو بروگی ، رناتو لی‌باسی ، مارچلو جیروزی . محصول : دی. دی. ال سانترفیلم .

۱۹۶۴ – **چوپان سوار براسب** – کارگردان : دینوریزی – داستان از : اتوره اسکولا ، وروجر و ماکاری ، تولیو پینلی . فیلمبردار: آلفیوکونتینی . آهنگساز : آرماندو تراوویولی . دکوراتور : اوگو پریکولی . مونتور : مارچلو مالوستیتی . بازیگران : ویتوریوگاسمان ، نینو مانفردی ، آمه دئو ناتساری ، سیلوانا پاپمپانینی ، ماریا گراتسیا بوچلا ، آنی‌گراسینی ، نلی‌پانیترا ، گوئیدوگورگاری. تهیه شده توسط ماریو چکی‌گوری برای فیرفیلم وکلمنت لوکوکو (بوئنوس آیرس) .

۱۹۶٤ – **عروسکها** (اپیزود : مکالمه تلفنی) کارگردان: دینوریزی– سناریست: رودلفو سونه‌گو . فیلمبردار: انیوگوآرنیری . آهنگساز: آرماندو تراوویولی . دکوراتور: جانی‌پولیدوری . مونتور: جولیانا بتویا . بازیگران : ویرنالیزی ، نینو مانفردی ، آلیچا براند . تهیه شده توسط جانی‌هکت لوکاری برای دکومنتوفیلم. سایر اپیزودهای فیلم توسط لوئیجی‌کومنچینی ، فرانکو روسی ومائورو بولون‌ینی ساخته شده است .

۱۹۶۵ – **عقده‌ها** (اپیزود : یك روز مصمم)-کارگردان : دینوریزی – داستان از : اتوره اسکولا ، روجر و ماکاری ، دینوریزی . سناریست‌ها : اتوره اسکولا ، روجر و ماکاری ، مارچلو فونداتو . فیلمبردار: انیوگوآرنیری ، ماریو مونتوری. آهنگساز : آرماندو تراوویولی . دکوراتور : لوچانو اسپادونی . مونتور: روبرتو چینکوئینی . بازیگران: نینو مانفردی، ایلاریا اوکینی، ریکاردو گارونه ، اومبرتو اورسینی ، لئوپولدو والنتینی ، دوناتلا دلانورا . تهیه شده توسط جانی‌هکت لوکاری برای مؤسسه دکومنتوفیلم .

سایر اپیزودهای فیلم توسط فرانکوروسی ، لوئیجی فلیپو دامیکو ساخته شده است .

۱۹۶۵ – **چتر بزرگ** – کارگردان : دینوریزی – سناریست‌ها : انیودکونچینی، دینوریزی . فیلمبردار: آرماندو نانونتسی (رنگی). آهنگساز : للولوتاتزی . دکور : ماریتسیوکیاری . مونتور : فرانکو فراتیچلی . بازیگران : انریکو ماریاسالرنو ، ساندرامیلو ، دانیلا بیانکی، ژان سورل، رافائله پیزو، لیلولوتزانی، ترینی‌آلونسو، آنا کوستار، دومنیك وندل ، لئوپولدو تریسته ، الیچیا برانت ، پدرو رودریگزگوئوادو ، پپه‌کالوو ، هرگالینه . محصول : اولترفیلم (رم) سودپاسیفیك (پاریس) التورافیلم (مادرید) .

۱۹۶۶ – **شوهران ما** (اپیزود شوهران ما)- کارگردان : دینوریزی – داستان از : آجه واسکارپلی . سناریست‌ها : آجه واسکارپلی ، استفانو استروکی . فیلمبردار: کارلوکارلینی ، مارکو اسکارپلی ، روبرتوگراردی . آهنگساز: آرماندو تراوویولی ، پیروپیچونی . دکوراتور: الیوکوستانزی ، جانی پولیدوری . مونتور: آدریانا بنه‌تی، روبرتو چینکوئینی ، رناتو چینکوئینی . بازیگران : اوگو تونیاتسی ، لیانا اورفئی، جولیو رینالدی ، کارلو پی‌سی‌کانه . تهیه شده توسط جانی‌هکت لوکاری برای روکومنتوفیلم .

سایر اپیزودهای فیلم توسط لوئیجی فلیپو دامیکو و لوئیجی زامپا ساخته شده است .

۱۹۶۶ – **عملیات سن‌جنارو** – کارگردان : دینوریزی – داستان از : انیود کونچینی ، دینوریزی . سناریست‌ها : ادریانو باراکو ، نینومانفردی، انیودکونچینی، دینوریزی . فیلمبردار: آلدو تونتی (رنگی). آهنگساز : آرماندو تراوویولی . دکوراتور: لوئیجی اسکاچانوچه . مونتور: فرانکو فراتیچلی . بازیگران : نینو مانفردی ، توتو ، سنتابرگر ، ماریو آلدورف ، اوگو فانگرجی ، ژان لوئیس ، دانته ماجو ، راف والتر ، پی‌نوچا آریدا ، جووانی دوراتی ، سولوی استوبینگ . تهیه شده توسط توری‌وازیلی برای‌اولترافیلم(برنده جایزه بهترین‌کارگردانی درفستیوال‌مسکو).

۱۹۶۷ – **ببر** (درایران : عشوه‌گر)- کارگردان : دینوریزی – سناریست‌ها : آجه واسکارپلی ، دینوریزی . فیلمبردار: ساندرو داوا (رنگی) . آهنگساز: فردبون گوستو . دکوراتور : لوچانو ریچیری . مونتاژ : مارچلو ماوستیتی . بازیگران : ویتوریوگاسمان ، آن مارگرت ، النور پارکر ، کاترینا بوراتو ، فیورنزا فیورنتینی، آنتونلا استنی ، لوئیجی وانوکی ، ژاك هرلین ، النورا براون ، جان باتیستاسالرنو ، جووانی اسکراتولیا ، نینو سگوئیرینی . تهیه شده توسط ماریو چکی‌گوری برای

فیرفیلم وجوزف لوین برای امبسی (هالیوود) .

۱۹۶۷ - **پیامبر** (درایران : مرتاض)- کارگردان : دینوریزی - سناریست‌ها : اتوره اسکولا ، روجر و ماکاری ، دینوریزی . فیلمبردار : ساندرو داوا (رنگی) . آهنگساز: ارماندو تراوویولی . دکوراتور: پیرو پولتو . مونتور : مارچلو مالوستیتی. بازیگران : ویتوریوگاسمان ، آن مارگارت ، اورسته لینلو ، لیانا اورفئی ، ادی ریگانو ، کئوفری‌کوپلتون ، ایوون سانسون ، فیورنزو فیورنتینو ، فرانکوگولا . تهیه شده توسط ماریو چکی‌گوری برای فیرفیلم .

۱۹۶۸ - **اذیتم کن ولی بـا بوسه نوازشم کن** - کارگردان : دینوریزی - سناریست‌هـا : آجه واسکارپلی ، دینوریزی . فیلمبردار: ساندرو داوا (رنگی) . آهنگساز : آرمانـدو تراوویولی . دکوراتور : لوئیجی اسکاچانوچه . مونتور : آنتو نیتازیتا . بازیگـران : نینو مانفردی ، پاملاتیفن ، اوگو تونیاتسی ، موریا اورفئی ، پیترو تاردی ، لیویو لورنزون ، جی‌جی بالیستا ، سامسون بروك ، چکو دورانته ، اتوره کاروفالو ، ادافـروناثو ، میکله چیماروزا ، دوناتلا دلانورا ، فرانچسکوسورمانو . تهیه شده توسط ادموندوآماتی برای‌فیلم و ژاك روتغیلد(پاریس) .

۱۹۶۹ - **برهنه می‌بینم** - کارگردان : دینوریزی - داستان از : دینوریزی ، روجرو ماکاری ، فابیوکورپی ، برناردینو زاپونی . سناریست : روجرو ماکاری . عنوان اپیزودها بترتیب نمایش : الهه ، محاکمه سری ، اورنلا ، چشم چران ، آخرین باکره ، قطار من ، برهنه می‌بینم .



فیلمبردار : ساندرو داوا ، ایریك منزر (رنگی ، نکنی‌اسکوپ) . آهنگساز : آرماندو تراوویولی . دکوراتور: لوچا ریچیری . مونتور: آلبرتو گاتسی . بازیگران: نینو مانفردی، سیلواکوشینا ، ورونیك وندل، دانیله جوردانو، اومبرتو دواوزسینی ، انریکو ماریا سالرنو ، جان‌کارلسن ، نرینا مونتان‌ئی ، مارچلو پرانـدو ، برونو بوسکتی ، گوئیدو اسپادآ . تهیه شده توسط پیوانجلتی وآدریانود میکلی برای‌دین‌فیلم وایتال‌نولجو .

۱۹۶۹ - **جوان عادی** - کارگردان : دینوریزی - سناریست‌ها : ماریتسیو کوستانزو ، روجرو ماکاری ، دینوریزی . اقتباس از رومان اومبرتو سیمونتـا .



فیلمبردار: ساندرو داوا (رنگی ، تکنی‌اسکوپ) . آهنگساز : آرماندو تراوویولی . دکوراتور: لوچانو ریچیری . مونتور: آلبرتوگالیتی . بازیگران : لینوکاپولیکیو ، ژانت‌آگرن ، جف مارو ، اوژن والتر، اومبرتو دوارسی ، جوزپه فرانکو ، دوناگیا ، کلادیو تریونفی ، جینوسانترکوله . تهیه شده توسط فرانکوکریستالدی برای مؤسسه ویدس وپیوآنجلیتی وآدریانو دمیکلی برای دین‌فیلم وایتال‌نولجو .

۱۹۷۰ - **همسر کشیش** - کارگردان : دینوریزی - داستان‌از : روجرو ماکاری، برناردینو زاپونی ، دینوریزی . سناریست‌ها : روجرو ماکاری ، برناردینو زاپونی . فیلمبردار : الفیوکونتینی (رنگی) . آهنگساز : آرماندو تراوویولی . دکوراتور : جانی پولیدوری . مونتور : آلبرتوگالیتی . بازیگـران : سوفیالورن ، مارچلو ماسترویانی ، ونانتینا ونانتینی ، پیپواستار نانزو ، میراندا کامپا دوناگیا ، ژاك استانی ، اناکورەنا ، جوزیه مافیولی ، جینوکاوالیری ، آگوست ماسترویانی ، جینو لاتزاری . تهیه شده توسط کارلوپونتی برای چامپیون‌فیلم .

۱۹۷۱ - **ما زنها اینطور ساخته شده‌ایم** - کارگردان : دینوریزی - اپیزودها به ترتیب مونتاژ درفیلم :

- **یك روزگار** - سناریو از : دینوریزی .
- **زوئه یا رومانتیك** - سناریو از : لوچانو وینچزونی .
- **آنونزیاتا یا مادر** - سناریو از : جوزپه کاتالانو و دینوریزی .
- **ترزا یا کنیز عشق** - سناریو از : لوچانو وینچزونی و دینوریزی .
- **آلبرتا یا دنیائی‌که به پیش می‌رود** - سناریو از : آجه واسکارپلی .
- **...لینا یا ویتنام** - سناریست ناشناس !؟
- **کاترین** - سناریو از : اتوره اسکولا .
- **اریکا یا موتورسیکلت** - سناریو از : لوچانو وینچزونی .
- **پالمیرا یا قلب ارباب** - سناریو از : ردولفو سونه‌گو .
- **آگاتا یا فرشتگان آسمان** - سناریو از : اتوره اسکولا .



– **لائورا** – سناریو از : لوچانو وینچزونی و دینوریزی .

– **فولویا یا رم را به رم با شماره ۲۱۳۱ تلفن‌کنید** – سناریو از : ردولفو سونه‌گو . مدیرفیلمبرداری: کارلو دی‌پالما (رنگی). دکوراتور: لوئیجی‌اسکاچانوچه . آهنگساز : آرماندو تراوویولی . مونتور: آلبرتوگالیتی . بازیگران : مونیکاویتی ؛ انریکو ماریاسالرنو ، کارلو جوفره ، اتوره مانی ، پوپو دلوکا ، میکله چیماروزا ، گرتا والیانت ، کارلوکولوزیمو . تهیه شده توسط ادموندو آماتی برای آپولو اینترنشنال‌فیلم (رم) .

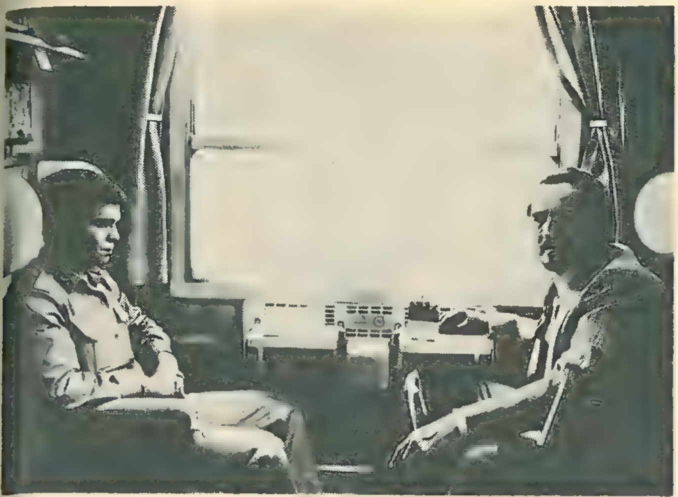
۱۹۷۱ – **ما زنها اینطور ساخته شده‌ایم** – کارگردان : دینوریزی – سناریو از: آجه واسکارپلی . فیلمبردار: ساندرو داوا . دکوراتور : لوئیجی اسکاچانوچه . آهنگساز : کارلو روستیکلی . مونتور : آلبرتوگالیتی . بازیگران : اوگو تونیاتسی ، ویتوریوگاسمان ، ایوون فورنو ، الی‌گاله‌آنی ، میکله چیماروزا ، چکو دورانته . تهیه شده توسط ادموندو آماتی برای آپولو اینترنشنال‌فیلمز(رم) .





۱۹۷۳ – **گاز بگیر وفرارکن** – کارگردان : دینوریزی . بازیگران : مارچلو ماسترویانی ، الیور رید ، کارول آندره ، نیکولتا ماکیاولی ، لیونل استاندر .

۱۹۷۳ – **به نام ملت ایتالیا** – کارگردان : دینوریزی . بازیگران : اوگو تونیاتسی ، ویتوریوگاسمان . -.





۱۹۷٤ – **عطر زن** – کارگردان : دینوریزی – سناریو از : روجرو ماکاری ، دینوریزی (اقتباس از رومان «ظلمت وعسل» اثر جووانی آرپینو). فیلمبردار: کلود چیریلو . آهنگساز : آرماندو تراوویولی . بازیگران : ویتوریوگاسمان ، آگوستینا بلی ، فرانکو ریچی ، استفانیا اسپونینی ، سرجو دی‌بینتو ، توریندو برناردی . محصول : دین‌فیلم – فیدس.



اینگمار برگمان و صحنه‌هائی از زندگی زناشوئی

نوشتهٔ : آندره کورنان

ترجمه : سکینه سمیعی

«آندره کورنان» دراین مطلب کوشیده است تا به تجلیل از آخرین اثر **«اینگمار برگمان»** که در شش قسمت برای تلویزیون سوئد تهیه شده ، بپردازد . از مجموع این شش اپیزود ، فیلمی سینمائی با نام **«صحنه‌هائی اززندگی زناشوئی»**[1] تهیه شده که میتواند شکل تکامل یافته فیلمهائی باشد که درآن برگمان به مسایل ومشکلات زندگی مشترك زن ومرد پرداخته است .

شاید که «برگمان» با فیلم **«صحنه‌هائی اززندگی زناشوئی»** توانسته باشد راه حلی هرچند بسیار خصوصی ، ارائه دهد . دراین مطلب ، فیلم «صحنه‌هائی اززندگی زناشوئی» در چهار قسمت مورد بررسی قرار گرفته است : ۱ – برگمان و هنر هفتم : سینما وتلویزیون ۲ – «برگمان» ومشکلات مربوط به زندگی مشترك زن ومرد ــ ۳ – «ماریان» و «ژان» ٤ ــ زن ، مرد و گفتگوئی دراین زمینه .



INGMAR BERGMAN

برگمان وهنرهفتم : سینماوتلویزیون

دراین فیلم «برگمان» بطریق‌خارق‌العاده‌ای از تمامی روشهائی که بتواند «امکانات بیانی» خاص اورا برسانند استفاده کرده است ، باین طریق که او کلیه مشخصات اتوبیوگرافیك در تلویزیون و سینما را درهم آمیخته و بصورت اثری جاودانه عرضه کرده است .

میدانیم که این فیلم در سوئد در شش اپیزود در تلویزیون بنمایش گذاشته شده است سپس «برگمان» از ایـن شش اپیزود فیلمی سینمائی بمدت ۲ ساعت و ۵۰ دقیقه با نـام «صحنه‌هائی اززندگی زناشوئی» تهیه‌کرده است که نه بخاطر زمان تقریباً طولانی آن ، بلکه بخاطر محتوا و تأثیرش بر تماشاگر فیلمی بسیار با ارزش شناخته شده است . شش اپیزود فیلم را با نامهای : معصومیت و هراس ــ سیاست شتر مرغی ــ پائولا ــ دره اشکها ــ بی‌اطلاعها ــ واپیزود ششم با نام «حوالی نیمه شب» در خانه‌ای تاریك ودرنقطه‌ای نامعلوم بر روی‌کره خاکی .

ولـی تقسیم‌بندی فوق ، صرفاً معرف تصاویری تلویزیونی وتأتری نمیباشد . در سریال تلویزیونی شاهد رشد دراماتیك صحنه‌هائی خواهیم بود که ما از پرسوناژهای گذرا به آخرین اپیزود فیلم که تنها «ماریان» و«ژان» بازیگران آنند ، میبرند .

مثلاً (صحنه‌هائی با «اوا» ، «آرن» ومادر «ماریان» که در سریال تلویزیونی‌آمده درفیلم سینمائی حذف شده است) .

دراین فیلم کاربرد «ریپورتاژ» درسینما وتلویزیون وادغام آنها درهم بنحو بسیار توسعه یافته‌ای نشان داده میشوند .

درنخستین اپیزود ، مصاحبه خانم «پالم» را با «ژان» و «ماریان» و دراپیزود دوم مصاحبه «ماریان» را با خانم «ژاکوبی» در خصوص مسایل مربوط به‌زن‌ومرد شاهدمیشویم. علاوه برآن دراپیزود نخستین شاهد میهمانی شامی خواهیم بود که «کاترینا» و «پیتر» ، بازیگران درام ایـن فیلم نیز درآن شرکت دارند . یعنی ما همزمان باقهرمانان فیلم ازطریق رپرتاژ با مشکلات زندگی زن و مرد آشنا میشویم .

وباین طریق میبینیم که سینمای سنتی (صحنه میز شام) کم‌کم جای خودرا به‌سینمای مـدرن میدهد . روشی که «برگمان» در کارگـردانی این فیلم انتخاب کـرده است ، امکان این را به تماشاگر تلویزیون میدهدکه هر اپیزود شکل «فیلم سینمائی» را داشته باشد. ودر ضمن رابطه‌این اپیزودها با هم آنقدرزیاد است که فاصله زمانی بین هردو اپیزود را بسیار کم میکند ودرنتیجه یك شکل واحد به‌مجموعه وهرکدام از اپیزودها میبخشد .

فیلم « صحنه‌هائی اززندگی زناشوئی » نه‌تنها یك فیلم بسیار خوب سینمائی شناخته شده است ، بلکه نقطه عطفی نیز درتـاریخ سینما محسوب میشود . در حقیقت تنها با این اثرکه میتوان‌آنراپدیده‌ای‌سینمائی‌دانست ــ «برگمان» به‌تمامی مشکلاتی که درموردفیلمهای‌دیالوگ‌دار فیلمهای تئاتری و کارهای صرفاً تئاتری و یـا تلویزیونی وجود دارند ، جواب داده است . استقبال بی‌نظیر مردم ازاین فیلم نشان میدهد که تکنیك و تجربیات حرفه‌ای و نظام‌هـای مختلف حاکم برآن امکان اینرا میدهد تـا هنرمند آنچه را که میخواهد بگوید .





«لیو اولمن» و «ارلاند جوزفسون» در دو نما ازفیلم «صحنه‌هائی اززندگی زناشوئی»

«برگمان» ومشکلات مربوط به زندگی مشترك زن ومرد

بایددانست که‌بزرگترین تم‌فیلمهای«برگمان» «مشکلات زندگی زناشوئی» است ، درنتیجه درمییابیم که استفاده از تجربیات سی‌سال‌اخیرش درفیلم «صحنه‌هائی اززندگی زناشوئی» چندان بی‌جهت نمیتواند باشد .

او همواره با نا امیدی ونگاهی‌دوزخی به زندگی مشترك زن ومرد نگریسته است . که همه اینها میتواند تصاویری اززندگی خصوصی خود او باشند .

گذشت زمان نقش مهمی را بازی میکند ، درآخرین اثر«برگمان» ما به مردی برمیخوریم که به پختگی و شناخت خاصی از خود رسیده است واینرا میتوان از ورای کلامش دریافت :

به سال ۱۹۴۸ ، در فیلم «زندان» زندگی مشترك «سوفی» و «توماس» جهنمی است که درقالب عادی زندگی عرضه میشود و از آن نا امیدانه و سخت‌تر دیدیست که ما آن را در فیلم «چشمه آره توس» میبینیم . وزن ومرد بآزار هم برمیخیزند ودرانتها قصد جان یکدیگر را میکنند .

باید توجه داشت که دراین دوره از کارهای «برگمان» عوامل خارجی و دکور نقش مهمی را بازی میکند (مثلاً : جنگ ، اطاق کثیف و دُرهم برهم و غیره) درحالیکه درفیلم «صحنه‌هائی اززندگی زناشوئی»، عوامل خارجی و یا بعبارتی مادی زندگی نمیتوانند درچنین جامعه شکل گرفته بورژوائی نقش آنچنانی داشته باشند .

کلیه عوامل خارجی ، افرادی که بطریقی وارد زندگیشان میشوند ودرگیریهائی ناشی از شغلشان درقالب عوامل خارجی در درجه دوم اهمیت قرار میگیرند . فیلم «چشمه آره‌توس» برگمان با دیالوگ زیر خاتمه مییابد :[۲]

«ما میرویم تا بزندگی مشترك‌جهنمی‌مان ادامه دهیم ، تا حد اقل در این جهنم با یکدیگر سهیم باشیم» درحالیکه‌فیلم«صحنه‌هائی اززندگی زناشوئی» با دوستی متقابل زن ومرد ودر کمال آرامش خاتمه مییابد . بسال ۱۹۵۲ با فیلم «انتظار زنان» ما یکبار دیگر تم «زن موجود برتر و خودخواهی کم‌وبیش آشکار او» را باز مییابیم . از نظر «برگمان» زن‌موجودی است کامل ، متعادل ، قوی و با ثبات که ضعیفترین و بی‌ثبات‌ترین مردان نیز میتوانند بنحوی متکی به آن باشند .

در فیلم «شب بازیگران» که «برگمان» بسال ۱۹۵۳ میسازد تماشاگر در تصویری از دنیائی تهی از مهر و محبت با این سئوال «هریت آندرسن» روبرو میشود :

«از خودم میپرسم که آیا شوهرم و من باید از نو با هم ازدواج کنیم ؟ باین حقیقت پی برده‌ام که تختخواب ما تابوت عشقی بیش نیست» .

واین سئوال همچنان در فیلمهای بعدی برگمان بنحوی تکرار میگردد . بسال ۱۹۶۷ درفیلم «ساعت گرگ ومیش» ، بسال ۱۹۶۸ – در فیلم «شرم» و بسال ۱۹۶۹ – در فیلم «آئین» تا فیلم «تماس» که در سال ۱۹۷۰ تهیه میشود ما کراراً با این سئوال روبرو میشویم .

درفیلم «تماس» برگشت «کارین» بسوی شوهر وفرزندانش تصمیمی است که او ازروی ناچاری گرفته است ونمیتواند راه حلی تلقی شود ، شاید برگشت به نظام خسته بورژوائی ، بطریقی نفی زندگیش باشد ودر مقایسه با همین فیلم است که میتوان پایان فیلم «صحنه‌هائی اززندگی زناشوئی» را امیدبخش‌تر دانست .

شاید «برگمان» درفیلم «صحنه‌هائی از زندگی زناشوئی» خواسته است در چهره بازیگر مرد فیلم آرزوهایش را برای زن موردعلاقه‌اش «لیواولمن» بازگوکند . زیرا که آخرین دیالوگ فیلم اززبان «ژان» چنین است : «گاهی اوقات فکر میکنم تو مرا آنجور که میتوانی دوست داری ... یا بعبارتی ، من وتو همدیگر را بصورتی نه کامل دوست میداریم .»

«ماریان» و «ژان»

– عظمت کار «برگمان» با ارائه این فیلم مشخص‌تر میگردد . تا بحال به اهمیت‌کار «برگمان» دربکارگیری از کلیه امکانات سینمائی برای بیان مقصود اشاره کردیم . ولی عامل مهم دیگری که ازاین اثر شاهکاری میافریند ، شناخت عمیقی است که «برگمان» ازکلیه بازیگرانش‌ازوجودآدمی‌وعکس‌العملهای درونیش دارد .

درابتدا زندگی‌مشترك «ژان» و«ماریان» را که دراطمینان مادی و باصطلاح محترمانه یك سیستم بورژوائی جریان دارد میبینیم . بیش از دهسال است که با هم زندگی میکنند وحاصل ازدواجشان دو دختر است و چنین بنظر میرسد که در طول زندگی زناشوئی‌شان بهیچ مشکلی برنخورده‌اند ، چه ازنظر عاطفی و چه جنسی ، آنها با این نوع «دوست‌داشتن» تنها تصویر یك خوشبختی – بی‌اساس را به تماشاگر میدهند .

وبدون تردید «خانم پالم» آنهارا بهمین دلیل برای جوابگوئی به مشکلات زندگی‌مشترك زن ومرد انتخاب کرده است . درطول این مصاحبه آنها با جوابگوئی به چند سئوال ناراحت‌کننده وادار میشوند تا بیشتر به مشکلات زندگیشان بیندیشند . «ماریان» اندکی تردید بدل راه داده است که عشق ؟ خوشبختی ؟ وباین‌طریق‌است که نوعی نارضایتی دراندیشه‌اش شکل میگیرد .

«ژان» تصویر مردی کامل و مطمئن به کلیه امور زندگیش را به تماشاگر عرضه‌میکند، ولی درپس همین اطمینان است که ضعف شخصیتش نمودار میگردد .

درصحنه دیگری که «ژان» و «ماریان»، «کاترینا» و «پیر» را به‌شام دعوت کرده‌اند ، درفضائی جهنمی ، ما چون «ژان» و«ماریان» شاهد برخورد وحشتناك این زن ومرد جوان هستیم . وباین ترتیب است که نوعی تردید در روابط «ژان» و «ماریان» شکل میگیرد و هریك خودرا مورد سئوال قرار میدهند :

«ماریان» از خود میپرسد : «آیا تو فکر میکنی که دو آدم میتوانند تمام طول‌زندگیشان را باهم بسر برند ؟ آیا دراین نوع زندگی ، این خطر بذهنت نمیرسد که بعدازمدتی این دوآدم نسبت بهم بیگانه شوند و هرکس مجبور شود بتنهائی زندگی کند» وباین طریق است که از «معصومیت» به «هراس» میرسیم .

در قسمت دوم مجموعه تلویزیونی «ماریان» در دفتر وکالتش با زنی آشنا میشود. این زن میخواهد بعداز بیست‌سال زندگی زناشوئی از شوهرش جدا شود : از آنچه که پیداست در رابطه این زن و مرد دیگر نشانی از عشق نیست ودربی‌تفاوتی تلخی نسبت بهم بسر میبرند . زن میگوید : «من برای خودم عقیده بخصوصی دارم ، ولی این عقیده من هیچ ربطی به واقعیت زندگی ما ندارد ... من قدرت دوست داشتن را هنوز در خود می‌بینم، ولی این «توانائی» من دارد در اطاقی دربسته میمیرد . بدبختی من در اینستکه روال زندگی من این امکان را از بین برده است . ودیگر نمیشود باین طریق ادامه داد ... فکر میکنم‌که من‌وشوهرم هرکدام یکدیگررا بطریق دهشتناکی آزار میدهیم .»

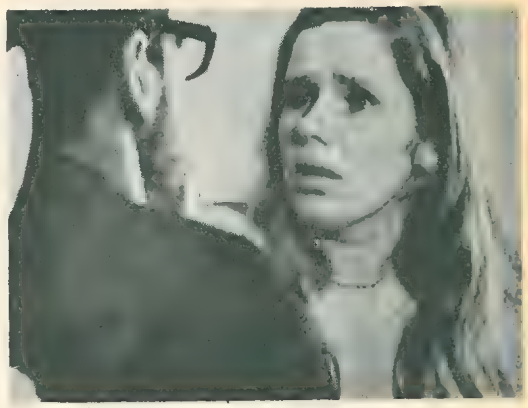
واین گفتگو «ماریان» را بشدت تکان میدهد و اورا وا میدارد تا نسبت به مشکلات پنهان زندگیشان فکر کند .

شب هنگام وقتی که با شوهرش ازرابطه جنسیشان که دیگر چندان مطلوب نیست به‌بحث مینشیند «ماریان» خیلی زود به گفتگویش خاتمه میدهد .

درسومین اپیزود، «ژان» یکباره رابطه‌اش را با «ماریان» قطع میکند و میرود تا با دختری بنام «پاولد» که عاشق اوست زندگی کند و باین طریق «ماریان» تنها ورها شده باقی میماند .

دراپیزود چهارم «دره اشکها» چندماه





بالا : اینگمار برگمان
پائین : نمائی از «صحنه‌هائی ازز‌ندگی زناشوئی»

بعد ، «ماریان» را که براثر این زیستن اندکی آرامش یافته است باز میبینیم ولی برعکس «ژان» اززندگی مشترکش با «پاولد» بهیچ آرامشی دست نیافته است و باین طریق وسوسه شروع‌زندگی مشترك مجددشان شکست میخورد. دراپیزود پنجم «بی‌اطلاعها» اینبار زن وشوهر یکدیگر را برای انجام مراسم طلاق ملاقات میکنند. « ماریان » تعادل روحـی ، آرامش درونی وشادی زندگیشان را در رابطه عاشقانه دیگری بازیافته است . ولی «ژان» درنگرانی ونابسامانی تلخی بسر میبرد ، آنها با خشونت بسیار باهم صحبت میکنند واز فرط عصبانیت بجان‌هم میافتند واین بربختی و جهنم‌زندگیشان است . . .

در اپیزود ششم «ماریان» و «ژان» را بعدازگذشت چند سال ، که دراین فاصله زمانی هردو ، ازدواج کـرده‌انـد ، باز می‌بینیم . «ژان» ، «ماریان» را برای گذراندن تعطیلات آخر هفته به محلی کوهستانی دعوت میکند . آندو از گذشته ، حال و غرور ذاتیشان باهم صحبت میکنند .

آنها دیگر به پختگی خاص رسیده‌اند . ماریان «میگوید : گاهی اوقات ، ازاینکه هیچوقت نتوانستم کسی را دوست داشته باشم ، غمگین میشوم ، و تصور نمیکنم ، که هیچوقت نیز دوست داشته شده‌باشم واین مرا بیشتر متأثر میسازد.» و «ژان» درجواب میگوید : من تورا همانطورکه میتوانم دوست دارم ، بطریق خودم وشاید نه‌کامل، وگاهی اوقات تصور میکنم‌که تو نیز مرا آنطورکه میتوانی دوست داری و نه بیشتر .»

آنها بعدازگذشت طوفان زندگیشان‌شروع میکنند با هم از حقیقت وجودشان حرف زدن، باین طریق که بشکل جدیدی با هم ارتباط می‌یابند . هماهنگی ملایمی در روابطشان بچشم میخورد و با تفاهمی دوجانبه در آغوش هم بخواب میروند .

زن ، مرد و گفتگوئی دراین زمینه

اینطور بنظر میرسد که رابطه « برگمان» با «لیواولمن» و تجربه‌های زندگی زناشوئیشان به چنین نتیجه‌گیری که دربالا شرح آن رفت میانجامد . شکی نیست که «لیواولمن»بخوبی میتوانـد کاراکتر دیگـر داشته باشد ولـی حداقل اینستکه از عهده ایفای این نقش بخوبی برآمده است ، ودرباره این شخصیت فکر کرده ودر بحثها شرکت جسته است . در سوئد بعداز پخش هریك از اپیزودها و حتی در فرانسه بعدازنمایش خصوصی فیلم «لیواولمن» بـه سئوالاتی که مطرح میشد ، جواب گفته است. اینطور بنظر میرسد که این فیلم ازسوی جامعه زنان فیلمی مطرود شناخته شده است . دراین فیلم نیز «برگمان» مشخصات «زن همیشگیش» را حفظ کرده است : ولی با همه اینها میتوان گفت که این چهره مشخص نمیتواند نمایشگر تصویری ایده‌آل اززن باشد . بنابراین نمیتوان با اتکاء به دلیل فوق دیدن و یا بحث درباره فیلم را نفی کرد .

حقیقت اینستکه موارد ناخوشایندی نظیر زندگی خانم ژاکوبی وجود دارد . این زن که زندانی خودخواهی ذاتیش است نمایشگر موردیست تأثرانگیز و ملال‌آور و میدانیم که این تنها یك مورد استثنائی نیست . «ماریان» نیز که موجودیست دوست داشتنی ، برخـی اوقات آنچنان تلخ است که غیرقابل تحمل میگردد وگاهی نیز آنچنان چهره‌ای دوست‌داشتنی از خود ارائه میدهد که استفاده ازصفت سمپاتیك بسیار بجا مینماید .

«لیواولمن» درباره شخصیت «ماریان» اینطور میگوید : «واقعاً شخصیت دوست‌داشتنی ندارد ، از کسی شنیدم که میگفت این زن ازآن جماعت زنهائیست که هیچگاه پس گذشتن از اطاقی ، در را پشت سرشان‌نمیبندند درحقیقت موجودیست بسیار خودخواه . ولی با همه اینهـا همه فکر میکنند که زنیست مهربان وخوب، وصرفاً بخاطر همین‌هم خطرناك‌است. دراین فیلم «برگمان» میکوشد تـا تصویری سست‌تر ازهمیشه از «زن» نشان دهد او به شرایط زندگی‌ای که زن درآن رشد میباید بیش ازهمیشه توجه میکند . او ابتدا بزندگی خانوادگی و فرهنگی که زن دوران کودکی وجوانیش را در آن سپری میکند میپردازد (درطول فیلم عکسهائی از دوران جوانی «ماریان» و صحنه‌هائی کـه درآن ازرابطه‌اش با پدر ومادرش صحبت میکند میبینیم) وآنگاه محیط زندگی بعدی زن را در اجتماع وتأثیر آنرا روی وجود زن مورد تجزیه وتحلیل‌قرار میدهد . عجیب اینستکه این فیلم مورد انتقاد مردان قرار نگرفت ، درحالیکه «ژان» نیز باندازه ماریان، به غرور ذاتی و بی‌ثباتیش معترف‌بود . ولی‌گذشته از تمامی این قضاوتهای پوچ میتوانیم بگوئیم او توانسته است ازاین موضوع شاهکاری بسازد . دراین فیلم برگمن خواسته است تا با پرداختی به اندیشه‌های‌انسانی که میتواند واقعی باشند و یا تصنعی و نقش این اندیشه‌ها در روابط انسانی ، جوابگوی مشکلاتی باشد که در پیچیدگی این روابط نمودار میگردد . اتفاق میافتد که «ماریان» و «ژان» چـه آزاد باشند و چه دربند ، بخود و دیگری دروغ بگویند .

شاید بتوان فیلم «صحنه‌هائی اززندگی زناشوئی» را که اساسش بر رابطه کلامی‌انسانها گذاشته شده بهترین فیلم «برگمان» شناخت حال چه قهرمانانش حرفی بزنند و چه خاموشی اختیار نمایند .

آندره کورنان ــ مجله ایماژاسون

---

۱ ــ فیلم صحنه‌هائی اززندگی زناشوئی به سال ۱۹۷۵ در «سینما توگراف» سوئد تهیه‌شده، فیلمنامه‌اش را «اینگمار برگمان» شخصاً نوشته و «سون نیکوست» فیلمبردار بیشتر آثارش نیز فیلمبرداری آن را انجام داده است . بازیگران فیلم : لیواولمن «ماریان» ارلان جوزفسون «ژان» بی‌بی آندرسون «کاترینا» ژان مال مشرد « پیتر » ــ هاربروهیورت اورناس «خانم ژاکوبی» و گونل لیند بلوم «اوا» ... هستند.

۲ ــ درآخرین قسمت فیلم «صحنه‌هائی اززندگی زناشوئی» ژان و ماریان را در تختخواب مشترکشان میبینیم که محبت دوستانه‌ای جای عشق را برایشان پرکرده‌است واین جایگزینی است که بعقیده«برگمان» امکان بهتر و سهل‌تر زندگی کردن را پدید میآورد.»

«کن راسل» با موسیقی روبرو میشود...

Ken Russell Faces the Music

مصاحبه از :
جنت ماسلین - پاتریك مك‌گیلیگان

ترجمه : **عبدالله تربیت**

هنگامی‌که این‌گفت‌وشنودها انجام میگرفت ، کلمبیا مشغول یك بررسی‌بازاریابی‌بودکه به‌آن رسمیت می‌بخشید. بهرصورت «**تامی**» فیلمی نبودکه تماشاگران فراوانی را بخاطر شهرت «**کن راسل**» به سینماها بکشاند . کلمبیا درمی‌یافت‌که محتمل‌ترین تماشاگران این فیلم طرفداران جوان وسینه چاك‌گروه « **هو** » خواهند بود واینکه اگر تبلیغ‌کردن روی حضور تیپ‌هائی هالیوودی مانند «**آن مارگرت**» و «**جك نیکلسون**» به قیمت نادیده‌گرفتن ستارگان متعدد «راك» حاضر درفیلم یك اشتباه باشد ذکر نام‌کارگردان فیلم هم درآگهی‌ها حتی میتواند مصیبت‌بار گردد .

راسل دراین مرحله هنوز امیدوار بودکه «**تامی**» گروه‌های مختلفی را بسوی خود بکشاند ودلیلی نمیدید که موجب‌نگرانی‌شود - با وجود همه‌ی این‌ها او سرخوش وبی‌دغدغه بود . مردی‌که فیلم «بوی‌فرند» او اخیراً برای‌نمایش درتلویزیون از ۱۴۰ دقیقه به ۷۲ دقیقه‌کاهش یافت به یأس‌های غیرمنتظره عادت‌کرده است .

راسل خاطرنشان میکندکه‌گرچه ساختن «**تامی**» یك تفریح عالی بود ولی او تعمداً نخواست‌کاری تروتمیز ارائه دهد . اشتباه درانطباق‌که یك‌کودك چشم قهوه‌ای را به «**راجر دالتری**» چشم آبی تبدیل میکند بخصوص تکان‌دهنده‌است ودرسرتاسرفیلم نمونه‌های‌کوچکتری ازاین دست به چشم میخورد : پرده‌هائی‌که‌کاملاً بهم دوخته نشده‌اند ، اشیاء سرصحنه‌که تغییر می‌یابند ، نمایان شدن زیرپوش ستاره اول فیلم ، وحتی یك نمای‌گذرا ازخود کارگردان‌که هنگام آوازخواندن «**التون جان**» دوربینی دردست دارد . بعداً راسل یك نقش‌کوچك دیگرنیزدرفیلم ایفا میکند وبصورت یکی ازمفلوج‌هائی‌که **تامی** قول شفا به‌آنها میدهد (ولی عاقبت ناکام میشود) ظاهر میگردد ، وپاسخ به این سئوال‌که او چرا یك چنین نقشی را مناسب تشخیص داد به عهده حدس دیگران است .

■ **وقتی که مشغول کارگردانی نیستید مایلید چه‌کاری انجام دهید؟**

راسل : روی قلـه کوهی بنشینم و خورشید را نظاره کنم. بله و چشمانم نابینا شود. دلخواه‌ترین محل در دنیا برای من Lakes District است (ناحیه‌ای درشمال غربی انگلستان که دریاچه‌ها و قله‌های بسیاری دارد ــ م) که «مالر» وتعدادی فیلم دیگر را درآنجا ساختم ــ یا تکه‌ها و قطعاتی از فیلم‌ها را. آنجا مکانی فوق‌العاده و جوانی‌بخش است. آنجا مکانی غریب و مرموزست که حدود هشت سال‌پیش هنگامی‌که سرگرم تحقیقاتی در موزد فیلمی درباره «روزتی» Rosetti و شاعران قبل از «رافائل» بودم برحسب تصادف کشف کردم. من درضمن بررسی‌هایم جائی خواندم که یکی‌از محل‌های معدودی که او پیش‌از مرگ از آنجا دیدار بعمل آورد در «لیکز دیستریکت» بود. یادم میآید که همراه زنم بااتومبیل درفصلی‌نامناسب، حدود ماه مارس، به‌آن محل رفتم، بهرترتیبی‌که بود ازگذرگاه کوهستانی گذشتیم وناگهان «بهشت موعود» مقابل ما پدیدار شد. مکان عجیبی بنظر میرسید ومن دریافتم که چرا آن‌همه شاعر دوره «ویکتوریا» ــ **ووردزورث، شلی، کیتس، ساوتی، کولریج و دکوئینسی** به‌سمت‌آن کشیده میشدند. نیروی شگفت‌انگیزی پشت آن نهفته است. قصد دارم بعدها به‌آن محل بروم و همان‌جا بمانم و با یك دوربین شانزده میلیمتری فیلم‌های شخصی خودم را بر مبنای مثلاً «پرلود»های «ووردزورث» بسازم کـه درباره دوران کودکی او در آن‌جا و احساسات عارفانه او درباره آن مکان است.

■ **وهرگز برنگردید؟**

راسل : بله، بندرت برگردم.

■ **وقتی در لندن هستید معمولاً چه‌کاری انجام میدهید؟ فیلم زیاد می‌بینید؟**

راسل : اگر احتمالاً از عهده‌ام برآید هیچوقت به‌تماشای فیلم‌ها نمیروم ــ من بخاطر دلایلی‌خاص فیلم می‌بینم ــ اگر درباره یك هنرپیشه چیـزی به‌گوشم بخورد و عده‌ای بگویند «خب، تو داری فیلمی درباره فلان چیز میسازی پس باید حتماً فلان چیز را ببینی. او یك هنرپیشه‌ی جدید است» یا اگر بخواهم چیزی را که درباره‌اش شنیده‌ام هجوکنم ــ که قرارست درفیلم دیگری به‌کار ببرم ــ مثلاً مانند «**جن‌گیر**». در فیلم «**لیستومانیا**» صحنه‌ای هست که «لیست» جن را از تن «واگنر» بیرون میراند، بنابراین خواستم بدانم که آخرین مفهوم مقبول عامه درمورد جن‌گیری چیست.



روی این اصل رفتم و«جن‌گیر» را دیدم، بنظرم خیر
تماشائی وتفریحی آمد.

من به‌این خاطر به‌دیدن فیلم میروم یا وقتی ک
درکشتی گرفتار هستم. بعد از ناهار کار زیادی نیس
کـه آدم انجام دهد ـ هرچند من در کشتی رو
سناریوهایم زیاد کار میکنم ـ اما اگر احتیاج به‌کم
استراحت داشته باشم میروم وفیلم تماشا میکنم. موقعی ک
در لندن مشغول کار هستم رفتن و درسالن تاریك سینم
نشستن یکی از آخرین کارهائی است که مایلم در وق
آزادخودم انجام دهم، چون تمام روزرا دریك‌استودیو
تاریك گذرانده‌ام. بعلاوه من آنقدر فیلم دیده‌ام ک
دیگر نمیخواهم تعداد بیشتری ببینم. من باندازه کاف
دیده‌ام در حالی کـه باندازه کافی کتاب نخوانده‌ا
باندازه کافی به غروب آفتاب نگاه نکرده‌ام و باند
کافی به موسیقی گوش نداده‌ام. من ترجیح میدهم ک
در درجه اول به‌این چیزها بپردازم ـ تا آن هنگام ک
نشاط‌انگیز هستند و در ساختن فیلم‌هائی که میخواه
بسازم یاریم میدهند. نگاه کردن به‌فیلم‌های کسان دیگ
فایده‌ای ندارد و من نمیخواهم تحت تأثیر فیلم‌ها قر
بگیرم. من تمام تأثیراتی را که برای ادامه‌ی حیا
سینمائی من لازم است جذب کرده‌ام.

من دو سه‌تا فیلم امریکائـی را برحسب تصاد
دیده‌ام. گاهگاهی به‌تماشای فیلم‌های امریکائی میرو
هرکسی از راه میرسید میگفت «زین‌هـای سوزان
زین‌های سوزان» پس باید رفت و آنرا دید (زین‌ها
سوزان را مل‌بروکس درسال ۱۹۷۳ ساخت ـ م) واین
آخرین دفعه‌ای بود که به‌سینما رفتم وپول دادم ونشست
وتماشا کردم. من خیلی خوشحال شدم که این‌کار ر
انجام دادم. من هنگام مسافرت به‌نیویورك درکشتی فی
Mame (فیلمـی موزیکال از جن‌ساکس محصو
۱۹۷٤ ـ م) را دیدم که خیلی ازآن چیزی که فک
میکردم بهتر بود. زمانی که «برادران وارنر» میانه‌ا
با من خوب بود، قبل‌از این‌که به‌خون من تشنه شوند
از من خواست که این فیلم را کارگردانی کنم، م
به صفحه گوش دادم و ازآن بدم آمد. این موسیق
درست عکس آن چیزهائی بود که من دوست دار
واقعاً مسخره بود. روی این اصل فیلم مرا غافلگیر کر
چون آنقدرها هم که فکر میکردم بد ازآب درنیام
بـود .

■ **شما زیبائی‌شناسی تصویری خود را چگون توصیف میکنید. سبك پرزرق وبرق «کن‌راسل» را؟**

راسل : زرق‌وبرق ازکاتولیك‌گرائی ناشی‌میشو
من قبل‌از این‌که بصورت یك کاتولیك درآیم احتما
به‌هیچ‌وجه چنین نبودم. زیرا کاتولیك‌گرائی یك‌مذه
پرزرق وبرق است، البته این بدان معنا نیست که
ایثار وصفا ونظایر آن برکنارست ـ ولی بهرحال ی
آئین نمایشی وپرزرق وبرق است. یقین دارم که قبل
دیدن «عیسی مسیح سوپراستار» دراین عوالم نبودم.

بطورکلی این یك صفت بسیار غیرانگلیسی اس
هرچند که البته موارد استثنائی هم وجود دارد. ت
فیلم‌هائی کـه روی منْ اثر گذاشته‌اند آثاری نمایش
بوده‌اند. فیلم‌های **ایزنشتاین**، فیلم‌های اکسپرسیونیست
اولیه‌ی **«فریتزلانگ»**، آثار اولیه‌ی **«گریفیث»** و فی
امریکائی محبوب من یعنی **«همشهری‌کین»**. این‌ه
فیلم‌هائی بودند که حداکثر تأثیر را روی من گذاشت
مثل این است که این‌امر از تشابه روش نگرش به‌چیز
ناشی شده باشد. و فکر میکنم که من بیشتر از موسیق
الهام گرفته باشم تا از ادبیات، من نمیتوانم هنـ
شنیدن یك قطعه موسیقی در ذهن خودم تصویری
مجسم نکنم زیرا افکار بمنزله‌ی تصاویر هستند، ای





دو نما ازفیلم «مالر»

اجتناب‌ناپذیر است.

■ **علاقه‌ی شما به موسیقی کلاسیك وآهنگسازان کلاسیك ازکجا سرچشمه میگیرد؟**

راسل: فکر میکنم که همیشه چیزی وجود داشته است. این‌قضیه هنگامی‌که از یك‌ناراحتی عصبی مختصر که بعد از یك دوره خدمت در ناوگان تجارتی درپایان جنگ، برایم پیش آمده بود بهبودی می‌یافتم روی داد. من بی‌حس و حرکت روی صندلی می‌نشستم و رادیو همیشه باز بود و یك‌بار بطور تصادفی یك قطعه موسیقی کلاسیك پخش‌شد. من ناگهان تکان خوردم ونمیتوانستم چیزی‌راکه می‌شنیدم باورکنم. من هرگز تصورنمیکردم که یك چنین اصوات حیرت‌انگیزی را میتوان خلق کرد. این یك‌کنسرتوپیانوی ساده‌وقدیمی **«چایکوفسکی»** بود که بسیار زیبا ومتعالی است. ازآن لحظه به‌بعد من تاجائی‌که دستم میرسید صفحات موسیقی‌کلاسیك خریدم وهمیشه هم این‌کار را میکنم.

■ **شما درباره زندگی آهنگسازانی که بعداً درباره آنها فیلم میسازید مثلاً درمورد «مالر» چگونه تحقیق‌میکنید؟**

راسل: وقتی‌صفحه‌ای بدست میآورید فقط به‌پشت جلد آن نگاه میکنید ومیگوئید جالب است. من همیشه کنجکاو بوده‌ام بدانم که چرا آنها آن قطعه بخصوص را نوشته‌اند و بقیه‌ی کارهـا بعداً رو براه میشود. و هنگامی‌که تصمیم گرفتم این بیوگرافی‌های موزیکال را بسازم ــ مثلاً درمورد مالر ــ همه‌ی زندگینامه‌های او، نامه‌های همسرش وهرچیزی را که از سال‌ها پیش درباره او به‌دستم رسیده بود خوانده بودم واین کاری بود که به‌آن علاقمند بودم. من بیست سال بود کـه به موسیقی او گوش میدادم و وقتی فرصت ساختن این فیلم برای من پیش آمد کاملاً آماده این‌کار بودم. فیلم‌هائی هستند که من از ساختن آنها امتناع کرده‌ام چون هنوز خودم را آماده در دست‌گرفتن‌آنها نمیدیدم. وقتی قرار شد فیلم «مالر» را بسازم بیست سال بود که درباره او اندیشه میکردم ونوشتن فیلمنامه فقط سه‌هفته وقت مرا گرفت. حقایق زندگی شخص، چیزهائی که او درباره سنفونی‌ها میگوید، خود سنفونی‌ها و سیر تفکرات خود آدم تمام چیزهائی‌ست که لازم است. این کار نوعی نوشتن خودکار به‌حساب میآید و البته باید درقالب یك شکل خاص ریخته شود. من همیشه موقع‌کار به موسیقی گوش میدهم، مهم نیست چه کاری انجام میدهم ولی هنگام نوشتن هرگز ازگرامافون فاصله نمیگیرم.

■ **شما به‌حقایق تاریخی چه‌توجهی نشان میدهید؟**

راسل: خب، درباره زندگی **«مالر»** سه‌چهار کتاب هست که کم‌وبیش همان حرف‌ها را تکرار میکنند. من دختر او «آنا» را ملاقات کردم که هنوز زنده است. من با او درباره پدرش خیلی صحبت کردم و او‌گفت که این چیزها در سنفونی‌های پدرش وجود دارد. وقتی که کسی فیلمی میسازدکه صدقیقه طول میکشد مسئله‌ی فشرده کردن پیش میآید. بهترین مثالی که میتوانم ذکر کنم این است که قبل‌از مرگ «مالر» شش مرد به‌همسر وی توجه داشته‌اند و «مالر» این را میدانست. فکر نمیکنم که زن او و روابط عاشقانه‌ای با آنها داشته است ولی‌آنها خیلی به‌او نزدیك بودند و میشود گفت‌که او تقریباً با یکی از آنها گریخت. فیلم درباره این موضوع نیست ولی این قضیه قسمت مهمی از آن است. مالر تهدیدی را که متوجه ازدواجش بود به موسیقی معطوف کـرد ــ بصورت یك مارش نظامی خشن وسخت ــ بنابراین من تمام عشاق، عشاق آینده و دوستداران اورا در قالب یك‌نفر که همان سرباز بود ونمایشگرتم نظامی است خلاصه کردم. در فیلم سکانسی هست که طی آن تم عاشقانه‌ای شنیده میشود وهنگام ظاهرشدن این مرد ناگهان تم عاشقانه جای خودرا به یك تم نظامی میدهد و پس‌از رفع تهدید دوباره بگوش میرسد. این یك مثال خوب است. من حقایق را کسب میکنم وسعی دارم بفهمم که او چگونه آنها را در موسیقی خود به‌کار برد و این معمولاً کلیدی به‌دستم میدهد که بدانم او چگونه آنها را در موسیقی خود خلاصه کـرد و من چگونه میتوانم آنها را درفیلم خلاصه‌کنم.

در فیلم سکانسی هست که روی کوه میگذرد واو طی آن از آئین یهود به‌کاتولیك‌گرائی میگرود. من مطمئن هستم که او این‌کار را از سر رضا ورغبت کامل انجام نداد وفکرمیکردکه این اقدام گامی لازم درمسیر کارش بعنوان یك رهبر ارکستر محسوب میشود. او مجبور بود «کوزیماواگنر» را متقاعد کند که آدم بدرد بخوری است و به‌این دلیل بود که او دست به‌این عمل زد. اقدام او بنظرکاری بسیار تلخ می‌آمد زیرا او حتی در بسیاری از سنفونی‌های مذهبی خود ــ سنفونی‌هایش درباره مرگ وغیره ــ بسیاری چیزها را شوخی می‌پندارد (منظورم این است‌که تکه‌های شوخ وسبك درکارش محسوس است و او پرستش طبیعت را برتر از هرچیز میدانست)، من این گرویدن از یك مذهب به مذهب دیگر را به‌همان ترتیب وتقریباً بصورت یك شوخی تلقی‌کردم وسکانس مذکور شاد وسبك و تا حدودی چارلی چاپلین‌وار است و ظاهراً عده‌ای را عصبانی‌کرده است.

قسمت عمده‌ای ازفیلم درباره رابطه‌ی‌او باهمسرش است. زنش میگوید «اوه، من فقط سایـه تو هستم» و سکانسی هست که زن درست سایه اوست و به‌دنبال او روان است. من او را درست مانند خود «مالر» پوشاندم و جوراب سیاهی روی چهره او کشیدم و زن درست سایه‌ی مبهمی از خودش است وکسی به‌او توجهی‌ندارد، درحالی‌که همه‌ی مردم دورمالر جمع شده‌اند. اندیشه‌ی مرگ «مالر» را آسوده نمیگذاشت. یك روز همسرش دید که او ترانه‌هائی در مورد مرگ کودکان مینویسد و برآشفته گفت «چرا خدا را دست‌انداخته‌ای؟ چرا ترانه‌هائی درباره زندگی کودکان وشادمانی کودکان نمینویسی؟» و او میگوید «نه، من فقط باید این‌کار را انجام دهم». سپس زنش متن موسیقی را به دریاچه پرت میکند ومالر میگوید «نه، هنوز اینجاست» و به‌سرش اشاره میکند. او به‌نوشتن ادامه داد و بچه کوچکش ناگهان درگذشت. این چیزها در سراسر زندگی او رخ داده است، او به‌سمت چیزهائی کشیده میشد که بعدها اتفاق میافتادند.

او بسیاری ازحالات روانی وبسیاری ازگوشه‌های زندگی خصوصی خود را در موسیقی جای داد. هنگامی که او نسبت به‌زنش دچار حسادت شد ونزدیك بود کار به‌جدائی بکشد زنش گفت «من برای تو چیزی نیستم» و او گفت «آیا تو مایه‌ی دوم نخستین موومان سنفونی ششم را بخاطر داری» او گفت «بله من خودم آن‌را برای تو نسخه‌برداری کردم، درست است؟» مالر در جواب گفت «خب، این تو هستی» واین قطعه زیباترین اثری است که او نوشت ــ ولی یك مارش نظامی خشن درآن دخالت دارد. او همیشه تهدیدی را که متوجه عشق بود و یا مرگ عشق را با یك دسته موزیك نظامی مرتبط میساخت زیرا در دوران کودکی خانه‌ی آنهـا مجاور یك سربازخانه بود. پدر او مردی بسیار خشن وبیرحم بود که مرتباً مادرش را کتك میزد وکلفت خانه را از راه بدر میبرد ودرخلال این جریانات همیشه یك دسته موزیك نظامی مشغول نواختن بود.









چند نما ازفیلم «مالر» که درجشنواره سوم نمایش داده شد





«کن راسل» درفاصله دوصحنه ازفیلمبرداری فیلم «عاشقان موسیقی»



بالا : «کن راسل» و «راجر دالتری» بازیگرنقش «تامی»
پائین : «پیتر تاونشند» سازنده موسیقی «تامی»

■ **شما این چیزها را ازکجا میدانید؟**

راسل : خب، خودش گفته است.

■ **چه اندازه از موضوع فیلم صرفاً ذهنی‌است ـ مثل مورد چـایکوفسکی در « عاشقان موسیقی » ـ چیزهائی‌که شما فقط حس میکنیدکه درست باشند؟**

راسل : چیزی که من در مورد مالر انجام داده‌ام اینست که چیزها را کمی به‌آینده ربط بدهم، زیرا او همیشه معتقد بود که هیچکس واقعاً هرگز نمی‌میرد. از یك نقطه‌نظر این همان تم «تامی» نیز هست ـ گونه‌ای دور تسلسل زندگی، بهار تابستان پائیز زمستان، همان تجدید حیات ابدی. او خیلی تحت نفوذ فلسفه‌ی «**نیچه**» در این‌باره بود . او از مرگ هراس داشت و چون میدانست که «**بتهوون**» بعد از سنفونی نهم خودش مرد و «**بروکنر**» هم پس از سنفونی نهم خود درگذشت حیله‌ای به‌کار برد و نام سنفونی نهم خودرا «سرود زمین» گذاشت ولی بعدها شماره نه را روی‌آن نوشت که تماماً درباره مرگ است و البته هرگز آنرا به‌پایان نرسانید. بنابراین حق با او بود ودوام آورد. او مذهبش را تغییر داد تا بتواند درآلمان آن زمان زندگی کند. یهودیان حتی در آن روزها هم، یعنی درحدود ۱۹۰۰، محبوبیتی نداشتند. من به‌این‌فکرافتادم که اگر او چند سال دیرتر زندگی میکرد چطور میشد و هیتلر چه بلائی سرموسیقی او میآورد؟ و در عجب بودم که اگر او در چنین موقعی اقدام به تغییر دادن مذهبش میکرد چه اتفاقی میافتاد. بهرحال اوضاع هیچ فرقی نمیکرد و او روانه‌ی کوره‌های آدم‌سوزی میشد. روی این اصل من تمام این چیـزها را درهم آمیختم و اندیشه‌هایم را درباره زندگانی او وبلائی را که تحت سلطه‌ی رژیم بعدی سر موسیقی‌دانانی مثل او میآمـد منعکس کردم. هیتلر همیشه میگفت که برای درك‌آلمان ناسیونال سوسیالیست باید فلسفه‌ی «واگنر» را مطالعه کرد و به موسیقی او گوش داد. تمام این چیزها بطور ناخودآگاه نمودار شدند و من آنها را در فیلم جای دادم .

■ **شما زندگی موسیقیدانانی را نشان میدهیدکه گـرفتار ناراحتی‌های عصبی یا نابسامانی‌های شخصی هستند مثل «مالر» و «چایکوفسکی» ، آیا این امر برای شما اهمیت ویژه‌ای دارد؟**

راسل : اگرآنها دچار ناراحتی‌های عصبی نبودند نمیتوانستند موسیقی خلق کنند. این‌دوچیز لازم وملزوم هم هستند. بنظر من اکثر هنرمندان ـ نمیخواهم بگویم ناراحتی‌های عصبی ـ بلکه یك زندگی یا دید درونی متفاوت دارند. من موسیقی را دوست دارم وچیزی که مرا بسوی «**چایکوفسکی**» کشانید رنجهای زندگی‌او بود که در سنفونی نهم او ریخته شده است، من این‌اثر را بسیار گویا و مؤثر یافتم و حس کردم که این قطعه چیزهای بیشتری را درمورد او عنوان میکند. گاهی یك اشاره کوچك معادل تمام زندگینامه‌هائی است که درباره کسی نوشته شده است، این اثر عصاره‌ی تمام تجربه اوست که در چهل‌وپنج دقیقه خلاصه شده است،



«کن راسل» به هنگام تهیه صحنه‌ای ازفیلم «تامی»



صحنه‌ای ازفیلم «تامی» - این فیلم درجشنواره چهارم نمایش داده شد

اوج زندگی اوست، زندگی شکنجه‌آمیز او.

بنظر میرسد که بخصوص سنفونی‌ها بزرگترین دست‌آورد بشر درجذب وارائه‌ی عواطف وافکار انسانی به‌روشی انتزاعی باشند. تا آنجا که من حس میکنم این آثار آگاهانه راه را برای ادراکاتی باز میکنند که ادبیات از عهده آن برنمیآید. شما میتوانید کتاب‌های فلسفی عظیم وغیره را بخوانید ولی برای من سنفونی‌ها تقریباً شبیه موسیقی علمی تخیلی فضای درونی هستند. این سفری در ذهن به‌حساب میآید. من هرگــز مواد مخدر استعمال نکرده‌ام ولی بنظرم تأثیر این دو یکسان باشد .

«مالر» به چیزهائی علاقمند بود که مورد علاقه من نیز هست، مثلاً سنفونی سوم او جستجوی خدا از خلال طبیعت است. هرلحظه‌ی‌آن چیزی‌ست که صخره‌ها به من میگویند، آن چیزی که گل‌ها به من میگویند، آن چیزی که حیوانات جنگل به من میگویند، چیزی که مرا دوست دارد. او همچنین گفت که این میتواند کلام خدا باشد. من کنجکاوم بدانم که آن چیزها به‌او چه‌گفتند وباین دلیل است که من سنفونی‌های او را پرجذبه می‌بینم. من درضمن سنفونی ششم اوراهم جالب میدانم که بقول خودش «اتوبیوگرافیك» بود. این‌اثر زیباترین تمی را که او نوشته است دربر دارد واو فقط درآخرین روزهای عمرش که دیگر با همسرش میانه‌ی خوبی نداشت، اعتراف کرد که این تم نمایشگر اوست. اگر او این حرف را چند سال زودتر برزبان آورده‌بود شاید اوضاع بهتر میشد ولی او این کار را نکرد. بنظر میرسد که موسیقی او انعکاسی از شخصیت او و چیزهائی باشد که به‌زندگی او شکل وحرکت داد.

■ **چه چیزی شما را به «تامی» جلب کرد؟**

راسل : برای این‌که بسیار مذهبی است. سفری برای‌زیارت‌است، درباره کسی‌است که میکوشد جواب‌هائی بیابد و درباره جماعتی است که میکوشند جواب‌هائی بیابند واین‌حقیقت‌که جواب‌هااغلب درچیزهای بیرونی یافت‌نمیشوند بلکه غالباً درچیزهای درونی جای دارند. تمامش درباره این است که «چشمت را بپوشان، گوشت را بگیر، دهانت را ببند، متوجه درونت شو و پین‌بال بازی‌کن»، بنظرمن این یك‌استعاره‌ی نیکوست. چه‌کسی مایل است این‌کار را انجام دهد؟ هیچکس. شاید هم فقط چند نفر. این قضیه درباره ادراك آنی وپاسخ‌های آنی‌است، یك راه حل آشکار، ودرباره‌ی بهره‌برداری از مذهب است. یکی از ساده‌ترین مستندهای اولیه که ساختم ــ وتقطیع آن با موسیقی هماهنگی داشت ــ دربــاره‌ی «لورد» Lourdes (ناحیه‌ای در جنوب فرانسه ــ م) بود. این اولین باری بود که یادگرفتم فیلم‌ها را هماهنگ با موسیقی قطع‌کنم هرچند که خودم این‌کار را انجام ندادم. فیلم درباره‌ی «لورد» بود ــ زائران، مراسم، بهره‌برداری. و «تامی» به‌همان اندازه چیزهای دیگر درباره‌ی بهره‌برداری از آمال مذهبی است ــ و دراین مورد چگونگی طرد آنها توسط مردم مطرح است.

■ **شما آلبوم‌گروه «هو» را موقعی کــه برای اولین‌بار منتشرشد شنیدید؟**

راسل : بله چند نفر از دوستانم که علاقه وتوجه مرا به‌تصویر وموسیقی میدانستند توصیه کردند آنرا گوش کنم. من به‌قسمت اول آن گوش دادم وبنظرم چیز مزخرفی آمد. من اصلاً نمیتوانستم از چندوچون آن سردربیاورم. من بهرحال با آن نوع موسیقی آشنائی نداشتم. بعدها چند نفری با من تماس گرفتند وخواستند بدانند که آیا حاضرم دراین زمینه کاری انجام دهم یا نه. من با«پیت‌تاونشند» (آهنگساز گروه «هو» ــم) ملاقات کردم و او تمام فیلمنامه‌هائی را که تا آن‌وقت به‌او تسلیم شده بودند نشانم داد که همه بدون استثناء چرند بودند. اغلب آنها فیلمنامه‌هائی در ردیف‌کارهای «جولی‌آندروز» بودند و بعضی ازآنها دراین زمینه هم بدرد نمیخوردند ومعلوم بود که اصلاً روح اثر را درك نکرده‌اند.

من تمام چیزهائی را که او درباره آن قطعات نوشته بود جذب کردم وطرح مختصری نوشتم وایده‌هائی را که بنظرم به‌کار او نزدیك بودند درآن جای دادم وسپس درباره آن بحث کردیم وتغییرات بسیار اندکی درآن دادیم وبعد من فیلمنامه را نوشتم وگسترش‌ها ، توضیحات وتشدیدهای لازمه را که او زحمت پرداختن به‌آنها را در متن اصلی بخود نداده بود در آن وارد کــردم.



«کن راسل» درسه جشنواره جهانی فیلم تهران باچهارفیلم«شیاطین، مالر، تامی ولیستومانیا» شرکت داشت

■ شما درموسیقی اصلی «تاونشند» چه تغییراتی دادید ؟

راسل : ما از اول گفتیم که نمیخواهیم هیچگونه دیالوگی در فیلم به‌کار ببریم. قضیه این‌طور بود. من فیلمنامه را بصورتی نوشتم که آوازها بجای دیالوگ قرار میگرفتند و ماجرا با توجه به متن آوازها تنظیم میشد .

■ شما فیلم را بدون دیالوگ چگونه فیلمبرداری کردید ؟

راسل : ما فیلمنامه را نوشتیم و من طبعاً کلمات آوازها را میدانستم. گاهگاهی میگفتم «میتوانی این سطررا اینجا یا آنجا عوض‌کنی؟» میدانید گاهی‌وقتها کمی تأکید ضرورت داشت ــ و او میگفت «بـاشد» و آوازهای تازه‌ای مینوشت وآنها را به من میداد، کلاً من آوازهای زیادی در اختیار داشتم. من عقیده‌ام را درمورد این‌که سازها کجا باید برای همراهی‌تصاویر به‌کار روند تا آن سکانس‌ها بهم مرتبط شوند به‌اوگفتم وسپس به‌یك استودیوی ضبط رفتیم و سه‌ماه وقت صرف ضبط‌کردن آن نمودیم که کاملاً خارج از زمینه بود. هرکسی‌که در دسترس بود کارش را انجام میداد وسپس مثلاً «آن‌مارگرت» از راه میرسید و آوازهایش را میخواند. زیرا ما دقیقاً در مسیر داستان رفته بودیم، من میتوانستم به «آن مارگرت» بگویم «این آواز را همراه با دهن‌دره بخوان زیرا تو حالا از دست مشکل تامی بستوه آمده‌ای» یا این‌که «یك سیگار در دهانت بگذار و با دهن‌دره آوازبخوان چون‌علاقه‌ای درخودت نمی‌بینی» قضیه به‌این صورت بود یعنی قبل از اقدام به‌کار اصلی حد وحدود ازلحاظ دراماتیك مشخص شده بود ومسئله‌ی بعدی به‌هماهنگ‌کردن صحنه‌ها باموسیقی مربوط میشد وآدم میدانست که یك سکانس معین را باید با فلان تعداد از سطرهای یك آواز مطابقت دهد که کوشش جالبی‌بود زیرا به‌وقت زیادی احتیاج داشت. شخص مجبور بود مواظب باشد که صحنه‌ها از موسیقی فراتر نروند واین امر باعث گسترش تخیل میشد. این روش تأثیر قاطع‌تری داشت زیرا بسیار فشرده‌تر بود و در مدت زمانی بسیار کمتر از حد معمول ارائه میشد.

■ هنگام کار با موزیسین‌ها، اختلافاتی هم بروز کـرد ؟

راسل : اوایل که کار ضبط را شروع‌کرده بودیم و من آشنائی چندانی با طرزکار آنان نداشتم. به «پیت تاونشند» گفتم «چه‌وقت شروع کنیم؟ هشت صبح یا نه صبح؟» او گفت «بنظرمن بهتراست کمی دیرتر باشد» گفتم «ساعت ده خوبست؟» گفت «یك‌کمی دیرتر» ، گفتم «پس ساعت دو بعدازظهر» و اوگفت «خب، اگر تو موافق هستی پس باشد» البته من رأس ساعت دو در استودیو بودم و او حدود ساعت پنج آمد و میدانست که کسی آنجا نخواهد بود وبعد ما تا نیمه‌شب آنجا نشستیم. آنگاه یکی‌یکی سروکله‌آنها پیدا شد. آن‌موقع بودکه فهمیدم جدول‌زمانی‌آنها با برنامه‌کار فیلمسازان فرق دارد. وقتی این‌مانع برطرف‌شد وضع به‌حالت عادی برگشت.

■ گویا شما به موسیقی راك علاقه‌ای نداشتید؟

راسل : هنوز هم ندارم وچیزهائی که شنیده‌ام تأثیری روی من نگذاشته است. ولی این موضوع کـه «تامی» در زمینه‌ی موسیقی راك نوشته شده تا آن‌جائی که به من مربوط میشود اشکالی تولید نمیکرد. «تامی» یك موسیقی خوب و یك اپرای بسیار خوب است ومن به‌سبك‌آن اهمیتی نمیدهم. منظورم این‌است‌که در دهه‌ی بیست «کورت‌وایل» میتوانست سنفونی‌هائی تصنیف‌کند که شبیه آثار «ریشارد اشتراوس» باشند ولی وقتی که خواست اپراهایش را بنویسد شبیه جاز آلمانی ازکار درآمدند و او موسیقیدان خوبی بود. «پیت تاونشند» در زمینه‌ی موسیقی راك پرورش یافته و در مسیر راك بوده است. ولی «تامی»، حداقل نسخه‌ی فیلم‌شده‌ی‌آن، به گوش کسانی خواهد رسید، و امیدوارم به‌گوش میلیون‌هانفری برسد، که شنیدن موسیقی راك را هرگز





«راجر دالتری» بازیگرفیلم‌های «تامی» (بالا) و«لیستومانیا» (پائین)- هردواثر درجشنواره چهارم نمایش‌داده شد

به‌خواب هم ندیده بودند.

■ **اگر شما با موسیقی راك تا این اندازه بیگانه هستید پس بازیگران فیلم را چگونه انتخاب کردید؟**

راسل : چون من اصلاً با موسیقی راك آشنائی ندارم نام‌های زیادی را به من پیشنهاد کردند، کسانی که حتی اسمشان را هم نشنیده بودم. یك نفر را پیشنهاد میکردند و آدم به‌صفحات او گوش میداد وغیره. مثلاً من هرگــز نام «اریك کلاپتون» یا «التون جان» را نشنیده بودم ولی فکر کردم هرکسی کــه مفید باشد میتواند درصورت علاقمند بودن نقش کوتاهی ایفا کند وهمین‌طور هم شد.

من میدانستم که برای ایفای نقش تامی (راجر دالتری)، پدرش (رابرت پاول)، مادرش (آن‌مارگرت) و ناپدریش (الیور رید) به بازیگران قابلی نیازمنــد هستیم. مادر میبایستی بیش از هرکس دیگر در فیلم آواز بخواند و شخصی «آن‌مارگرت» را پیشنهاد کرد. من اورا از زمان «بای‌بای بردی» (اثر جرج سیدنی ۱۹۶۳ ــ م) و فیلم‌های الویس پریسلی به‌یاد میآوردم و گفتم «ببینید، او نمیتواند بازی‌کند، میتواند؟» آنها گفتند که بروم وفیلم «معرفت جسم» (ساخته‌ی مایك نیکولز ۱۹۷۱ ــ م)را ببینم. بعد از دیدن این فیلم بخودم گفتم که دیگر ازاین بهتر نمیشود، واقعاً عالی است. وبنظرمن او در «تامی» خیلی خوب بازی کرد.

■ **انتظار دارید که صحنه‌های اغراق‌آمیــز شما در «تامی» و دیگــر فیلم‌هایتان چه تأثیــری بجای بگذارد؟**

راسل : اگر درباره موسیقی حرف بزنیم هدفم این‌است‌که تأثیرش درجهت روشن‌نمودن موسیقی‌باشد ــ یا این‌کــه ایده‌ای را به سریع‌ترین طریقه ممکنه، به دراماتیک‌ترین وپرهیجان‌ترین‌روش، و با بیشترین تأثیر واضح‌کند. من‌برخورد ناگهانی با یك ایده را می‌پسندم وهیچ سانسوری را در ذهنم مجاز نمیدانم. در مورد «شیاطین» نوشته‌ی «آلدوس هاکسلی» مسئله اینجاست که میتوان آنرا تدریجاً سانسور کرد. بمحض اینکــه کلمات را به تصاویــر برگردانید ــ چون مغز انسان آشکارا قادر نیست همیشه دربرابر هول‌وهراس گشوده باشد ــ همین سانسور است که بنظر میرسد وارد عمل میشود و به‌تصویری قابل قبول مبدل میگردد. درمورد چیزهای بصری باید گفت که قبل‌از این‌که فرصت دفاع پیش‌آید مغز مورد اصابت قرار گرفته است و شخص باید فقط عکس‌العملی نشان‌دهدکه بایستی‌نشان دهد.

■ **همسر شما «شرلی‌راسل» (طراح لباس) درکار فیلمسازی شما تأثیری میگذارد؟**

راسل : بله . مثلاً همیشه فیلمنامه‌ها را میخواند. او درمورد نخستین فیلمنامه‌ای که برای «لیستومانیا» نوشتم گفت «مزخرف است» و آنرا دور انداخت. من فکر میکردم‌که این یك شاهکار است ولی بعداً بلافاصله شروع به‌نگارش فیلمنامه‌ی دوم‌کردم، زیرا من باید بااو کارکنم و با او زندگی کنم و معمولاً حق با اوست. ما همچنین درباره‌ی حالتی‌که خواهانش هستیم وبهترین راه رسیدن به‌آن ازطریق بصری گفت‌وگو میکنیم. ما با هم در یك مدرسه‌ی هنری برخورد کردیم ــ گرچه او یك طراح لباس است ولی در اصل دوره نقــاشی و پیکرتراشی را دیده است ــ و در تمام موارد با هم مشورت میکنیم. مثلاً در «لیستومانیا» صحنه‌ای هست که «لیست»را در دوزخ نشان میدهد، ما با هم درمورد آن صحبت کردیم و او طرح تداومی صحنه را ریخته است. بعضی از قطعات موسیقی «لیست» مانند موسیقی پیانوئی فیلم‌های صامت قدیمی است و ما صحنه‌ای شبیه «جویندگان طلا»ی «چارلی چاپلین» درست کرده‌ایم. این قسمت با توجه به یکی از قطعات پیانوئی او ساخته شده است و من با زنم دراین مورد همکاری نزدیکی داشته‌ام. بله، او درساختمان‌کل اثر وظاهر وحس وحال آن نقش قاطعی دارد.

نقل از : Take One



Steven Spielberg

گفتگوئی با : استیون اسپیلبرگ

گفتگو از: دیوید هلپرن
ترجمه : حسن زاهدی

□ **فیلمسازی را چطور شروع کردی ؟**

استیون اسپیلبرگ : با ساختن فیلمهائی برای خودم : فیلمهای خانگی ۸ میلیمتری ، ۱۶ میلیمتری و ۳۵ میلیمتری . تا ده یازده سالگی ازاین فیلمهاکه ده دلار، صد دلار ویا حداکثر هزار دلار خرج برمیداشت ، میساختم . بعد یك سرمایه‌گذار پیداکردم‌که ده هزار دلار برای ساختن یك فیلم‌کوتاه ۳۵ میلیمتری دراختیارم قرارداد . شاینبرگ (رئیس‌کمپانی یونیورسال) آن را دید ویك قرارداد برای ساختن فیلمهای تلویزیونی با من امضاء کرد .

□ **این قرارداد برای چه مدتی بود ؟**

اسپیلبرگ : یك قرارداد هفت ساله بود .

□ **هنوز تحت آن قرارداد هستی ؟**

اسپیلبرگ : نه ، گواینکه آن‌را پنج سال پیش امضاکردم .

□ **اولین فیلم تو «گالری شبانه» بود ؟**

اسپیلبرگ : بله ، «گالری شبانه» اولین کار حرفه‌ای من بود با «جون‌کرافورد» . این یکی‌ازکارهای بسیار جالب «رادسرلینگ» است با نقشی‌که اجرای آن برای «کرافورد» مشکل بود بدلیل اینکه او نمی‌توانست‌کلماتی مانند «ترانسندنتال» را ازبربگوید .

□ **ازاینکه دربیست‌ویك سالگی‌هنرپیشگانی چون «جون‌کرافورد» و «باری سولیوان» را هدایت میکردی ، چه احساسی داشتی ؟ اینکار برایت مشکل بود ؟**

اسپیلبرگ : بله ، مشکل‌بود ، خیلی مشکل بود . راستش حسابی خیط‌کردم ، برای اینکه این وضع خیلی ناگهانی پیش‌آمد ، فقط چهار هفته بعدازاینکه قراردادم را با یونیورسال امضا کردم . تصورم این‌بودکه قرارداد را امضا میکنم وبعد مدتی دراطراف استودیو میپلکم و با محیط آشنا میشوم . وقتی بعد ازچهار هفته خودم را درصحنه فیلمبرداری درکنار «کرافورد» دیدم ، واقعاً شوکه شدم . کارکردن با افراد حرفه‌ای‌که بیشترشان درسنین پنجاه وشصت‌بودند برایم خیلی غیرمنتظره بود . اما آنها همه شان خیلی کمکم بودند. من ازآنها سئوالات زیادی میکردم وآنها هم جواب‌های‌کافی میدادند . تصمیم گرفتم‌که در روز اول سعی نکنم خودم را خیلی وارد ومطلع ازهمه چیز نشان بدهم . این یك فیلم تلویزیونی بود ومیبایستی فیلم را طی هفت روز تمام‌کنیم . من خودم را آماده‌کرده بودم‌که درهمان روز اول ۳۵ نما بگیریم . رویهمرفته شروع بسیار بدی بود .

□ **درکارکردن با «جون» یا «باری» با مشکل خاصی روبرو شدی ؟**

اسپیلبرگ : نه ، بهیچوجه «باری» و من بعدازاین برنامه تلویزیونی باهم بسیار صمیمی شدیم و «باری» ازآن به‌بعد مرا به‌اصطلاح زیر پر و بال خودش گرفت .

□ **دیگر چه برنامه‌های تلویزیونی‌راساختی؟**

اسپیلبرگ : بعدازساختن اولین‌فیلم سریال «گالری شبانه» دو داستان دیگر ازاین سریال را ساختم وبعد اولین داستان سریال «کلمبو» را ساختم ، بعد یك فیلم ازسریال «نام بازی» (درایران : جستجو) ، یکی از سریال‌های «مارکوس ولبی» (در ایران : پزشك محله) ویکی از سریال‌های «آون مارشال» را ساختم باضافه دوتا از اپیزودهای سریال «روانپزشك» باشرکت روی‌تینس. بعد سه فیلم بلند تلویزیونی ساختم : «دوئل» ، «چیزی‌شیطانی» و«وحشی» وبعد «شوگرلند اکسپرس» راکارگردانی‌کردم.

□ **درمورد توفیق‌فوق‌العاده فیلم«دوئل» دراروپا توضیحی داری ؟**

اسپیلبرگ : نمی‌توانم توضیحی بدهم‌که بچه علت فیلم با چنین موفقیتی روبرو شد ، اما میتوانم شرح بدهم که این موفقیت چطور شروع شد . جریان ازاینقرار است‌که «دیلیس پاول» بعد ازدیدن این فیلم تمام منتقدین لندن را جمع کرد وفیلم را برایشان نمایش داد . نظر موافق منتقدین سبب گردیدکه «یونیورسال» و «سی. آی. سی» آن را برای نمایش عمومی دراروپا توزیع‌کنند . کاری‌که «دیلیس پاول» درمورد این فیلم‌کرد تقریباً مشابه‌کاری است‌که «هاولین کیل» برای«آخرین‌تانگو درپاریس» انجام داد.

□ **نظرخودت درباره این فیلم چیست ؟ آن را دوست داری ؟**

اسپیلبرگ : خیلی زیاد .

□ **میل داری این فیلم درایالات متحده درسینماها به نمایش عمومی گذارده شود ؟**

اسپیلبرگ : نه ، به این دلیل که این فیلم درایالات متحده قبلاً دیده شده . من فکرش را کرده‌ام تا حالا حدود پانزده میلیون آمریکائی آن را دیده‌اند ودرنتیجه تصور نمیکنم دراین کشور به عنوان یك فیلم سینمائی نمایش عمومی موفقیت‌آمیزی داشته باشد .

□ **تغییر زمینه‌کار ازفیلمهای تلویزیونی به فیلمهای سینمائی مشکل بود ؟**

اسپیلبرگ : نه ، بهیچوجه تنها مسئله این بودکه من خودم مایل نبودم خیلی زود وارد سینمابشوم . میدانید ، درتلویزیون میتوان چهار تا پنج فیلم بد ساخت اما درسینما به‌کسی اجازه نمیدهند چهارتاپنج فیلم بد (بد به معنای شکست هنری وتجارتی) بسازد . وبدین ترتیب بودکه من تصمیم گرفتم صبرکنم وحتی چندین پیشنهاد را ردکردم . بخودم‌گفتم اولین فیلم سینمائی را باید ازروی داستانی‌که خودم می‌نویسم بسازم . بعد در مجله «سیتی‌زن نیوز» ماجرای یك هواپیماربائی را خواندم وبراساس‌آن یك‌داستان نوشتم ودرنوشتن فیلمنامه نیز همکاری‌کردم .

□ **«شوگرلند اکسپرس» را یك فیلم سیاسی میدانی ؟**

اسپیلبرگ : بله ، خیلی سیاسی . وفکر میکنم بیش ازهرچیز یك ادعانامه برعلیه وسایل ارتباط جمعی است .

□ **چه چیزی تورا به این داستان وبه موضوع وسایل ارتباط جمعی جلب‌کرد ؟**

اسپیلبرگ : جنبه جالب قضیه برای من‌این نکته بودکه امروز درآمریکا مردم به این قانع نیستندکه اخبار تلویزیون تماشاکنند . آنها میخواهند خودشان هم جزو خبرها باشند واین تمایل‌که ارضای آن بسیار ساده است – هرکسی می‌تواند بساده‌ترین راه دیوانگی‌هائی بکند که جزو خبرهای روز درآید – تم اصلی فیلم را تشکیل میدهد .

□ **میتوانیم بگوئیم‌که دراین‌فیلم یك عده قهرمان هستند وعده‌ای دیگر شرور وبدجنس ؟**

اسپیلبرگ : بله وازنظرمن قهرمانان فیلم افراد پلیس هستند . دراین مورد هیچکس با من هم‌عقیده نیست ، اما به هرحال من نظرم اینست ومعتقدم‌که افراد شرور فیلم‌کسانی هستندکه به‌اصطلاح خوش‌نیت هستند . من‌برخلاف بسیاری ازمنتقدین معتقد نیستم‌که کلوویس و اسلاید قهرمانان مردم هستند .

□ **نظرت‌درباره‌نقش«گلدی‌هاون»چیست؟**

اسپیلبرگ : بله ، واین البته درتضاد با حادثه واقعی است . درحادثه واقعی‌کلوویس‌که «بیل آترتون» نقش اورا بازی میکند کنترل حوادث را دردست دارد . درداستان (ما اجباری نداشتیم داستان را به این صورت تغییر بدهیم . این تصمیمی بودکه ما با درنظرگرفتن جنبه‌های درامی داستان وبخاطر اینکه اصولاً مغزمان داستان را بهمان صورت‌که بود ، نمیپذیرفت ، گرفتیم .) ما سعی میکنیم حوادث را از زاویه دید «گلدی هاون» و «بن جانسون» ببینیم وبه عقیده من آدم شرور داستان شخصیت «گلدی هاون» است . اما البته هرکی درمورد اینکه چه کسی قهرمان است وچه‌کسی بدجنس ، عقیده‌ای مخصوص به خود دارد .

□ **فکر میکنی بچه علت «شوگرلند اکسپرس» علی‌رغم استقبال منتقدین ، باشکست تجارتی روبرو شد ؟**

اسپیلبرگ: ازیك‌نظر«شوگرلنداکسپرس» با شکست روبرو نشد ، زیراکه ما نمایش آن را خیلی زود متوقف‌کردیم وخیال داریم دوباره آن را درشرایط مناسب‌تر به نمایش عمومی بگذاریم . فکر میکنم علت عمده عدم موفقیت «شوگرلند اکسپرس» این بودکه همزمان باچند فیلم دیگر با موضوع‌های مشابه بروی پرده آمد – فیلمهائی مثل «سرزمین‌های بد» و «دزدهائی مثل ما» – وفکرمیکنم‌که تماشاگران این فیلمها را با هم اشتباه میکردند و انتقادهای خوبی‌که برفیلم (سرزمینهای بد) تری مالیك نوشته بود وفیلم را تجزیه وتحلیل میکرد وازنظرتجارتی

به ضرر فیلم بود، درسرنوشت فیلم من هم تأثیر گذارد. فکر نمیکنم تماشاگران متوجه بوده باشند که این فیلمها اساساً با یکدیگر تفاوت داشتند، ازطرف دیگرنمایش فیلم من همزمان‌بود بانمایش پنج شش فیلم که بازار را قبضه کرده بودند. «سرپیکو»، «جن‌گیر»، «نیش» و«پاپیون». عامل سوم به‌عقیده من روش‌غلط مسئولان‌تبلیغات این فیلم بود. آنها بجای تأکید براین نکته‌که این فیلم براساس یك حادثه واقعی ساخته شده، وجود «گلدی هاون» درفیلم را به عنوان یك سلاح تبلیغاتی مورد استفاده قرار دادند.

□ منظورت اینست‌که شما دراین خصوص اختیاری نداری؟

اسپیلبرگ: بله، ما هیچ اختیاری‌نداریم.

□ یکی‌ازایرادهای معدودی‌که براین‌فیلم گرفته شد، این بودکه این فیلم منعکس‌کننده نظر ناموافقی نسبت به ایالات مرکزی آمریکاست.

اسپیلبرگ: این برداشت درستی ازفیلم است. ما داستان را تغییرندادیم که با تصویری که من ازایالات مرکزی دارم تطبیق‌کند. من به محل حادثه رفتم وازچیزهائی فیلم گرفتم که درآنجا میدیدیم. چیزی‌که شما روی پرده سینما می‌بینید همان چیزهائی است‌که درتکزاس اتفاق افتاد و دارد میافتد. ما به ٦٥ نفر ازافراد محلی نقش‌هائی‌دارای‌گفتار واگذارکردیم‌وگذاشتیم که گفتگوهایشان را خودشان بسازند.

□ نقشه تازه‌ای برای پخش دوباره این فیلم دارید؟

اسپیلبرگ: بله، دارند برنامه تبلیغاتی قبلی را دوباره ارزشیابی میکنند وخیال دارند مبارزه شان را براساس واقعی‌بودن حوادث پی‌ریزی‌کنند. فکر میکنم این فیلم درتابستان بروی پرده بیاید.

□ به تو فرصتی داده شده‌که دربرنامه تبلیغاتی جدید همکاری‌کنی؟

اسپیلبرگ: بله، من پیش از اینکه فیلم «آرواره‌ها» راشروع‌کنم، مدتی‌کناردست‌طراح نشستم و دوتائی حدود هفت هشت طرح تهیه کردیم که اساس‌طرح پوسترهای‌جدیدخواهدبود.

□ استقبال‌منتقدین‌از«شوگرلنداکسپرس» باتوجه به مشکلاتی‌که دراین‌کشورداشتی‌درتثبیت موقعیت تو مؤثر بود؟

اسپیلبرگ: بله، خیلی زیاد، اما متأسفانه من نتوانستم ازآن، طوری‌که میخواستم استفاده کنم. خیلی میل داشتم چند روزفیلمبرداری را تعطیل‌کنم وبه «کان» بروم اما به من اجازه ندادند.

□ چه چیزی تورا به موضوع«آرواره‌ها Jaws» کشاند؟

اسپیلبرگ: میخواهی حقیقت را بگویم؟

□ بله، حقیقت را بگو...

اسپیلبرگ: گفتن حقیقت ممکن‌است برایم دردسر ایجادکند ولی بهرحال قضیه اینست‌که جالب‌ترین‌قسمت داستان، ١٢٠ صفحه آخرکتاب است وقتی‌که شکار کوسه آغاز میگردد. با درام گسترده‌ای بین سه نفرکه مخالف با یکدیگر و سرانجام برای مبارزه باکوسه با هم‌کنار میآیند. من از دو قسمت اول کتاب یا حدود دویست و خرده‌ای صفحه اول – خیلی بدم میآید واین موضوع را به «زانوك» گفتم واضافه‌کردم‌که میخواهم برای‌این‌دوقسمت فیلمنامه جدید بنویسم وفقط نسبت به بخش سوم وفادار بمانم. او قبول کرد وبدین ترتیب من با طرح ساختن این فیلم درگیر شدم.

□ بعلت مشکلات تجارتی «شوگرلند اکسپرس» درساختن این فیلم تحت فشار بودی؟

اسپیلبرگ: احساس میکنم دراین فیلم آزادی بیشتری داشتم تقریباً دوبرابرآنچه‌که در ساختن «شوگرلند اکسپرس» داشتم.

□ کارکردن روی فیلمی از یك رمان مشهور– ازنظر انتظاراتی‌که مردم خواهندداشت– مشکل بود؟

اسپیلبرگ: بله، مردم انتظاراتی دارند واین موضوع فیلم ساختن ازروی یك رمان مشهورراکار خطرناکی میسازد. منظورم اینست که تماشاگرکتاب را می‌خواند، وبه دیدن فیلم میرود ومی‌بیندکه صحنه‌های موردعلاقه‌اش‌حذف شده‌است وطبعاً دلخور میشود. اما من فکرمیکنم – واین شاید نشانه خودخواهی من باشد – که درگیری سه بازیگر، من و نویسنده فیلمنامه و تهیه‌کننده با این داستان اثری به وجود آورده است‌که به مراتب ازکتاب بهتراست.

□ باآن‌که میدانستی مشکلات زیادی به هنگام فیلمبرداری درهوای آزاد خواهی داشت، چرا اصرار داشتی‌که فیلم را درمحل واقعی فیلمبرداری‌کنی؟

اسپیلبرگ: چون نمی‌خواستم دریك‌استخر فیلمبرداری‌کنم، فکرنمیکردم بتوانم تماشاگررا قانع‌کنم‌که صحنه‌ها ساختگی نیست، مخصوصاً با توجه به فیلمهائی مثل «ارتباط فرانسوی» و «کابوی نیمه شب» که این روزها به سبکی‌خیلی رئالیستی ودرمحل‌های واقعی‌فیلمبرداری‌میشود. تماشاگر این روزها وقتی به فیلمی مثل «کشتی پوزیدون» یا «نیش» نگاه میکند، متوجه میشود که صحنه‌ها دراستودیو ساخته شده. این بستگی به شکل کلی فیلم دارد.

□ «شوگرلند اکسپرس» درسیناماسکوپ فیلمبرداری شده، نه؟

اسپیلبرگ: بله، واین‌انتخاب بیشتربخاطر صحنه‌هائی‌بودکه درشاهراه‌هاداشتیم. یك شاهراه افقی وعریض‌است و با سیناماسکوپ ما میتوانستیم درهرنما تعداد بیشتری‌اتوموبیل‌بگنجانیم وروی همین اصل وبخاطرطول بدن‌کوسه این فیلم را درپاناویژن فیلمبرداری میکنیم.

□ زاویه وحرکت دوربین را خودت پیش تعیین میکنی یا اینکاررا به عهـ فیلمبردارت میگذاری؟

اسپیلبرگ: معمولاً محل‌دوربین راخو تعیین میکنم، بجز درمواقعی که فیلمبردا «بیل باتلر» ایده‌های جالبی دارد. من دراین خصوص تعصب خاصی ندارم ویك ایده خوب ازهرکسی‌که باشد می‌پذیرم. اما حرکت دوربین نداشته‌ام.

□ وقتی با هنرپیشه‌ها بدون برنامه قبلی کار میکنی وباید فی‌المجلس درمورد خیلی از عوامل ومسائل تصمیم بگیری، چه‌کار میکنی‌که کارفیلمبردار وهنرپیشه‌ها تاسرحد امکان راحت باشد؟

اسپیلبرگ: روش خاص من – که البته همیشه ازآن استفاده نمیکنم – اینست‌که اول با هنرپیشه‌ها تمرین‌کنم وببینم‌که چگونه ودرچه جهتی میخواهند حرکت‌کنند وبعد دوربین را طوری‌قرارمیدهم‌که باحرکت هنرپیشه هماهنگی داشته باشد. گاهی بخاطراینکه درمحیط بسته‌ای بایدکارکنم عکس این روش را به‌کار می‌برم. به عبارت دیگر دراین صحنه‌ها بازیگر نمیتواند به‌هرسمت‌که میخواهد حرکت‌کند. اینجادوربین مقدم است وهنرپیشه باید تابع آن باشد. فکر میکنم درهمه فیلمهایم ازاین دو روش به یك اندازه استفاده‌کرده باشم. دربعضی ازصحنه‌ها صبرمیکردم ببینم هنرپیشه چه‌کار میکند وبعد به اصطلاح کورئوگرافی دوربین را باتوجه به حرکت هنرپیشه تنظیم میکردم وگاهی هم صحنه وحرکت بازیگر ودوربین را باتوجه به‌یك نمای بخصوص با یك ایده تصویری خاص تنظیم میکردم. مانند شروع صحنه میخواری همین فیلم «آرواره‌ها». میخواستم در صحنه مسابقه جای زخم «رابرت شاو» را دریك نمای درشت نشان دهم‌که برای مقایسه یك جای زخم بجلو خم میشود ونمای درشت به صورت نمای دونفره درمیآید وبعدکه به عقب تکیه میدهد، یك نمای درشت دیگراست ووقتی دوباره برای نشان‌دادن جای زخم به‌جلو خم میشود، باز یك‌نمای‌دونفره است. به عقیده من این یك فکرتصویری جالبی بود ودراین مورد هنرپیشه‌ها حرکاتشان را با وضعیت‌دوربین مطابقت‌دادند. فکرمیکنی‌درمورد این خیلی به شانس متکی بوده‌ام، تقریباً بدون هیچگونه آمادگی‌وبرنامه‌ریزی‌قبلی‌کار راشروع کردیم. وعلتش‌اینست‌که وقت‌نداشتم. استودیو میخواست هرچه زودترکاررا شروع‌کنیم‌که به اعتصابی‌که قرار بود اتحادیه بازیگران راه بیاندازد برخورد نکنیم. وبدین ترتیب بودکه بدون برنامه قبلی به محل فیلمبرداری رفتیم و فیلمنامه را شب‌ها باکمك هووارد ساکلر وکارل گوتلیب دوباره‌نویسی میکردیم. من برای این فیلم هیچگونه پیش‌بینی وبرنامه‌ریزی ازنظر

کمپوزیسیون نماها نکرده بودم . شاید این ساده‌ترین فیلم من باشد. البته باستثنای قسمت سوم که بسیار تصویری وبسیار هیجان‌انگیز وترسناک است. خنده‌دار است که چطور دروسط یك سکانس پرحادثه می‌توان تاحد زیادی روابط شخصیت‌ها را مشخص کرد . مثلاً درگیرودار حمله کوسه به قایق یك نگاه ازرابرت به «روی» یا «ریك» خیلی گویاست . قسمت سوم فیلم پرازاینگونه نگاه‌هاست که ردوبدل میشود وخیلی چیزها را روشن می‌کند .

□ رابطه همسر «برودی» با «هوفر» از فیلم حذف شده . آیا این تصمیم تو بود ؟

اسپیلبرگ : بله ، من شخصاً این تصمیم را گرفتم . فکرمیکردم هیچ ربطی به حادثه اصلی ندارد به عقیده من این رابطه نامشروع یکی از عناصر فرمول شناخته شده‌ای است که برای تضمین موفقیت یك کتاب تجویزمیشود ومن به این‌نتیجه رسیدم که این عنصر وهمچنین موضوع مافیا باید حذف شود . این یکی از اولین تصمیم‌هائی بود که من بعدازخواندن کتاب گرفتم .

□ خودت صحنه‌هائی هم به داستان اضافه کردی ؟

اسپیلبرگ : حدود ۲۷ صحنه . تمام دو قسمت اول فیلم به داستان اضافه شده است .

□ اولین نسخه فیلمنامه را «پیتر بنچلی» نوشت ؟

اسپیلبرگ : اولین سه نسخه را وبنابراین «پیتر» درحذف ماجرای همسر «برودی» با «هوفر» دست داشت .

من و «پیتر» سه تا ازصحنه‌های عمده فیلم راکه درکتاب نبود ساختیم وبعد «پیتر» به‌تنهائی دوصحنه دیگرخلق کردکه درفیلم هست واوبرای کتاب هیچوقت به‌آنها نیاندیشیده بود . وبعد نویسنده دیگری مسئولیت تنظیم فیلمنامه را به عهده گرفت ، وچند صحنه به‌آن اضافه‌کرد . چند صحنه را هم نویسنده سومی که روی این طرح کارکرد به‌آن افزود .

□ گفتی یکی ازمشکلات تو درساختن این فیلم نداشتن وقت‌کافی برای برنامه‌ریزی وتهیه مقدمات بود .

اسپیلبرگ : بله ، این مشکل بزرگی بود . وقت نداشتم با هنرپیشه‌ها به قدرکافی تمرین‌کنم ودربیشترموارد ظرف بیست‌وچهارساعت میبایست خودمان را برای فیلمبرداری آماده‌کنیم یا مثلاً دربرداشت سوم یك صحنه ناگهان فکری به مغزم خطور میکرد وما فیلمبرداری را قطع میکردیم وصحنه را ازنومینوشتیم ودوباره فیلم میگرفتیم. تقریباً فیلمبرداری را شروع‌کرده بودیم که «رابرت شاو» به ما ملحق شد . هنوز نقش‌های کوچك زیادی بودکه برایشان هنرپیشه انتخاب نکرده‌بودیم وهمینطورکه پیش‌میرفتیم، به‌تدریج برای هرنقش هنرپیشه پیدا میکردیم . «روی» اولین هنرپیشه‌ای بودکه انتخاب شد و با اینحال بیش ازسه هفته وقت نداشت برای فیلمبرداری آماده شود . اما «ریك» فقط یك روز درهتل بوستن ۵۷ – جائیکه ما با پیچاندن بازویش مجبورش‌کردیم دراین فیلم شرکت‌کند – وقت داشت . ما به او ۱۷ وعده دادیم‌که تا حالا فقط به ۱۳ تایش عمل‌کردیم .

□ درکار تو نشانه‌ای ازتأثیر مستقیم یا غیرمستقیم کارگردان بخصوصی هست ؟

اسپیلبرگ : بله ، مطمئناً منظورم اینست‌که من یك فیلمسازهستم ولابد تحت تأثیر هرکسی که تصورمیشود او هستم ، هستم . این را بارها ازمن پرسیده‌اند وجوابی‌که من معمولاً میدهم (نمیخواهم به‌تویك جواب کلیشه‌ای مناسب برای مصاحبه بدهم ولی چه‌کنم‌که این حقیقت دارد) اینست‌که من واقعاً به معاصرانم علاقه دارم و میتوانم خیلی بیشتر از «جورج لوکاس» یاد بگیرم تا ازتنها دراطاق نمایش نشستن وهشت ده فیلم «پرستون» یا «استورجس» را دیدن . منظورم اینست‌که این آدمها زنده هستند وبین ما یك جریان دائم دادوستد فکری وجود دارد . البته من فیلمهای قدیمی را هم تماشا میکنم . من صدها فیلم قدیمی‌دیده‌ام . ومثلاً از «جان‌فورد» ایجاز را آموخته‌ام . البته شاید هم ایجاز را نیاموخته باشم زیراکه خیلی زیاد به خودم‌آزادی عمل میدهم . «جان‌فورد» اگر چیزی به من آموخته ، اینست‌که چطور با یك نمای روبه‌پائین خودم را ازنظرعاطفی دور بکشم . چه وقت از صحنه‌های عریض استفاده بکنم وچه وقت ازنمای درشت . اینکه اگر درهرصحنه ازنمای درشت استفاده‌کنی ، نمای درشت بیمعنی میشود واینکه یك نمای درشت چه وقت واقعاً خوب است . «فورد» دراین مورد ونیز درمورد استفاده از نماهای باز ووسیع بسیار محتاط بود . ازنظرفنی برای من «فورد» یك فیلمسازکامل بود «اُرسن ولز» دردرجه دوم است . من فقط «فورد» را ازنظرفنی وتکنیك مقدم بر«ولز» قرار میدهم والبته بخاطراین‌موضوع‌خیلی‌ها سرم دادکشیدند وبهم خندیدند .

□ از«جورج‌لوکاس» نام بردی. کدامیك ازمعاصران دیگرت را دراین طبقه قرارمیدهی ؟

اسپیلبرگ : دوستی دارم به نام «ویلارد هایك» که هنوز فیلمی نساخته اما مطمئنم که روزی کارگردان خوبی خواهد شد . «گلوریا» و «ویلارد» یك تیم نویسنده هستند که « آمریکن گرافیتی » را نوشته‌اند . کار دیگر آنها فیلم «جنایت‌های قلمرو سینما» Movie Land Murders بودکه سومین فیلم «جورج‌لوکاس» است. همچنین «برایان‌دی‌پالما» برای من بسیارقابل توجه است‌که ضمناً دوست من است ونیز «جان میلیوس» . من‌کارهای «ویلیام فریدکین» را دوست دارم مخصوصاً از کارش در«جشن‌تولد» . مردم حتی‌ازوجود چنین فیلمی هم اطلاع ندارند وضمناً همین فیلم باعث شدکه من به «رابرت شاو» درفیلم «آرواره‌ها» نقش‌بدهم . موضوع این‌نیست‌که من ازاین‌آدم‌ها اطلاعات زیادی‌بدست میآورم ، فقط اینکه این‌ها آدمهائی‌هستندکه من بیشتروقت‌ها آنهارامی‌بینم. ووقتی دورهم می‌نشینیم وحرف میزنیم ایده‌های جالب وتازه‌ای مطرح‌میشود ومن‌ازاین‌برخوردها خیلی بیشترازآنکه بتوانم ازتماشای مثلاً ده فیلم ازشش‌کارگردان برجسته آمریکائی چیز یاد میگیرم ، استفاده میکنم . من هنوز سبك خاصی ندارم . تاحالا دوفیلم ساخته‌ام ولی هنوزاحساس میکنم‌که با فیلمسازی‌تماس‌واقعی‌برقرارنکرده‌ام. هنوز دارم راهم را پیدا میکنم .

□ منظورت از اینکه گفتی هنوز تماس واقعی با فیلمسازی نداری چیست ؟

اسپیلبرگ : منظورم اینست‌که همه ابزار کاررا دراختیار دارم اما هنوز برزبان سینما مسلط نیستم ، هنوز راه زیادی درپیش دارم . «آرواره‌ها» برای من یك تمرین درفیلمسازی بود ، نه چیزی‌که من‌خیلی راحت وبطورغریزی انجام داده باشم .

باید خیلی فکرکنم وگاهی هم احساس میکنم که دارم دور خودم میچرخم وازخود میپرسم‌که برای چه دارم این‌کاررا میکنم وبعد تجزیه وتحلیلش میکنم ومتوجه میشوم‌که بمحض اینکه تجزیه‌اش میکنم ، مفهومش را ازدست میدهد. اما وقتی احساس میکنم‌کاری راکه دارم میکنم باید درست باشد حتی اگرنتوانم دلیلی برای آن بیاورم ، معمولاً همه موافقندکه کار صحیح همانست‌که من دارم میکنم .

□ فکرمیکنی جهان‌بینی خاصی داری‌که درفیلم‌هایت آشکار میشود ؟

اسپیلبرگ : نه ، هنوز نه ، این سئوال را ده سال دیگر ازمن بکن .

□ فکرمیکنی‌این‌موضوع مشکلی‌درنزدیك شدن به یك موضوع وپرداخت‌آن ایجاد میکند ؟

اسپیلبرگ : نه ، واین‌جریانی‌است‌که به‌آن رشدکرده میگویند. تحول ذهنی وروحی آدم در سی سالگی متوقف‌نمیشود . آدم ادامه میدهد. مثلاً «شوگرلند اکسپرس» را اگر شش‌ماه پیش ساخته بودمش ، فیلم متفاوتی میشد .

□ ازچه نظر ؟

اسپیلبرگ : آن راکاملاً به صورت یك فیلم مستند میساختم با دوربین روی دست . این‌بار فیلم را تماماً ازپشت سر پلیس‌ها میگرفتم. به‌عبارت‌دیگرنقطه دیدفیلم‌نقطه دید«بن‌جانسون» میشد وفراری‌ها از ورای دوربین چشمی ، از توی آئینه اتوموبیل پلیس‌ها دیده میشدند ومن تمام داستان را ازپشت صف پلیس‌ها بیان میکردم.

□ به عبارت دیگر ازموضوع یك قدم فاصله میگرفتی ؟

اسپیلبرگ : بله ، در «شوگرلند اکسپرس» من نقطه دید وسیعی انتخاب کرده بودم ، درواقع سه زاویه دید متفاوت داشتم ، زاویه دیدپلیس‌ها، زاویه دید وسایل ارتباط جمعی و زاویه دید سه فراری . . . . . اما اگر قراربود آن را دوباره بسازم فقط یك زاویه دید انتخاب میکردم .

☐ **به حوادث واقعی به‌عنوان موضوع فیلم علاقه زیادی داری ؟**

اسپیلبرگ : بله ، به داستان‌های خبری خیلی بیشتر از رؤیا وفانتزی علاقـه دارم . از کارهای «گوستا گاورا» خیلی خوشم میآید . دوست دارم یك وقتی فیلمی مانند "Z" بسازم ، یك فیلم پردلهره سیاسی . درواقع فیلم بعدی من دریك چنین روالی است .

☐ **این فیلم چی هست ؟**

اسپیلبرگ : توضیح زیادی نمیتوانم بدهم جز اینکه براساس یك داستان علمی تخیلی است . قراراست آن‌را برای کلمبیابسازم وتهیه کنندگانش مایکل وجولیا فیلیپس که «نیش» را تهیه کردند خواهند بود .

☐ **فکر نمیکنی کارگردانان جوان امروز خیلی - آسانتـر ازگذشته میتوانند وارد صحنه فیلمسازی شوند ؟**

اسپیلبرگ : چرا ، خیلی آسان‌تر شده . امروزه خیلی‌آسان میشود یك فیلم ۱۶ میلیمتری ساخت وخیلی‌آسان‌هم ازاستودیوها کمك گرفت ، برای آنکه آنها پیوسته درجستجوی آدم‌های‌تازه هستند . ووقتی یك فیـلم ساختید وبه نمایش گذاردید همه رؤسای استودیو به سالن نمایش هجوم میآورندکه ببینند چه‌کار کرده‌اید . این روزها سیاست استودیوها اینست : «تو بساز ، ما میخریم . تو بساز ، ما پخش میکنیم» . وبدین ترتیب اگربتوانید به نحوی ۲۰۰۰۰۰ دلار دست وپاکنید یا آدمی مثل«ادپرسمن» را داشته باشید می‌توانید فیلم بسازید . «ادپرسمن» یك نوشته است : او فیلم «معامله» را ساخت ، «خواهرها» را ساخت و « سرزمین‌هـای بد » را . ازآن آدمهاست‌که خیلی بدرد میخورند .

☐ **دراین لحظه بزرگترین مشکل تو در فیلمسازی چیست ؟**

اسپیلبرگ : پیداکردن داستانی‌که برایم جالب‌باشد، داستانی‌که طی نه ماهی‌که باید صرف ساختن آن بکنم ، مرا علاقه‌مند نگه دارد . این بزرگترین مشکل من است .

☐ **ازنظرتو هیجان‌انگیزترین قسمت‌کار فیلمسازی کدامست ؟**

اسپیلبرگ : هیجان‌انگیزترین قسمت‌کار فیلمسازی خلق وپروراندن داستان درذهن است ودرمرحله دوم فراهم‌آوردن مقدمات فیلمسازی. بدترین قسمت‌کار هدایت هنرپیشه وبرداشتن‌فیلم است .

☐ **منظورت اینست که یك جور از نقطه اوج‌پائین‌آمدن‌است. آنچیزی‌که واقعاًمیخواستی به دست نمیآوری ؟**

اسپیلبرگ : آدم دقیقاً میداند کـه چه میخواهد . این مثل نقاشی‌کردن درچند نسخه است وبه همین دلیل است‌که فیلمبرداری این‌فیلم برایم خیلی هیجان‌انگیزتر ازفیلمبرداری «شوگرلند اکسپرس»بود. درآن فیلم، همه‌چیزازقبل برنامه ریزی شده بود . اما دراین فیلم هرروز چیز غیرمنتظره‌ای پیش میآید . هرروز اتفاق تازه‌ای رخ میدهد ، هرروز یك چیزی خراب میشود اما با این همه هیجان‌انگیز است .

☐ **ساختن دوفیلم اولت به تو چه چیزی آموخته‌که ساختن‌فیلم سومی‌رابرایت‌آسانترسازد؟**

اسپیلبرگ : اگربه‌این سئوال درست‌جواب بدهم ، دفعه بعد برای ساختن فیلم ، آدم دیگری مثل «پل‌لیند» را میآورند ؟

☐ **نـه ، ولی ممکن است یك میهمان غیرمنتظره دیگر بیاورند .**

اسپیلبرگ : فرقش چیست ؟ به هرحال من به‌این صورت ازجواب‌دادن به این سئوال طفره میروم ، باگفتن اینکه هرفیلم موضوع متفاوتی است وآدم هیچوقت آنقدر چیز یاد نمیگیردکه بتواند یك فیلم‌کامل بسازد . هیچوقت نمیتواند آنقدر اطلاعات جمع‌کندکه یك فیلم را راحت بسازد ، این یك راه برای طفره رفتن ازجواب است . اما حقیقت اینست‌که نمیدانم چه جوابی میتوانم بدهم . سئوال بسیار خوبی است . همین دوروبرها باش ودوساعت بعد سئوال را بکن . میخواهم دراین‌باره فکرکنم . درواقع‌این‌بهترین سئوالی‌است‌که درطی ساختن این‌فیلم ازمن شده .

نقل از : TAKE ONE




بن بست

IVth TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

بریده جراید

چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران

Press clips

Coupures de presse

Zeitungsausschnitte

Ritagli da giornali e riviste

«۲»

انگلستان :

ساندی نیوز SUNDAY NEWS

جشنواره تهران، یك موقعیت بی نظیر ...

تهران ، ایران ــ شاید این انتظار بچه گانه‌ای بود ــ حتی برای کسی که کودکی‌اش را با فیلم‌های «کرنل وایلد» گذرانده‌است ــ که تصور کنم درتهران با مناظری نظیر صحنه‌های فیلم «علی بابا و چهل دزد بغداد» روبروخواهم شد . با اینهمه منظره کنونی شهرتهران که در قلب دنیای اسلامی قراردارد ، با روسیه در شمال وعربستان سعودی وعراق به فاصله کوتاهی درجنوب و مغرب ، هرتازه‌واردی را شوکه میکند . نه از کاروان شتر خبری هست ، نه‌از درخت‌های خرما . به عوض هرچه می‌بینم صف طویل دانشجویانی است که میخواهند فیلم ببینند .

سرزمین باستانی «عمرخیام» که زمانی‌هم گذرگاه اسکندر مقدونی بود امروز همانقدربه صحنه‌های فیلم‌های تونی‌کرتیس ــ یاپیرلوری شباهت داردکه پائین شهر کلیولند .

«کلودیا کاردیناله» که قرار بود یکی از اعضای هیئت داوران باشد روز پیش از شروع جشنواره اطلاع داد که به لحاظ سرماخوردگی قادر نخواهد بود به تهران بیاید و بهرحال غیبت او چیزی ازشکوه و افسون جشنواره کم نکرد . «الکسیس اسمیت» همراه شوهرش «گریك استیونس» بود و «ویلیام هولدن» ، «ترنس استامپ» ، «دایان کانن»، «هیواو براین» ، «استفانی پاورز» ، «شرلی جونز» و «الن برستاین» آنچنان طالبین‌امضاء را سرگرم نگهداشته بودند که غیبت «پاملا تیفین» که خودش را در اتاقش در هتل حبس کرده بود وحاضر نمیشد عکاسان و مصاحبه‌کنندگان را بپذیرد ، حس نمیشد . بعضی‌ها حتی نمیدانستند که او در تهران است .

خوشگلترین دختر حاضر در جشنواره «دبورا رافین» بود و محبوبترین مرد ، «رکس هریسون» که با همه شوخی میکرد و با جدیت تمام به وظیفه‌اش به عنوان عضو هیئت داوران می‌رسید . تهران حدود پنج‌هزارپا از سطح‌دریا بلندتراست واین بدان معناست که آدم همیشه کمی گیج وشنگول است ویك لیوان ازمشروب محلی که با آب انار وودکا درست میشودکافی است که آدم صحنه‌های رنگینی از رقاصه‌های شرقی پیش چشمش ببیند . «رکس هریسون» با این تجربه آشناست .

برای سینماروهای جدی و علاقمند به جشنواره با برنامه‌های متنوع وفیلم‌های‌دستچین شده‌اش موقعیت بی‌نظیری است . اما برای غربی‌ها نصف کره زمین را دور زدن برای دیدن فیلمهائی مانند «لنی» ، «لیستومانیا» و «تامی» و یا مرور آثار شناخته آنتونیونی و تروفو لطف چندانی ندارد ولی حتی برای غربی‌ها بهرحال فرصت خوبی است .

درنخستین روز پیش از گشایش جشنواره درحضور علیاحضرت شهبانوی ایران ، فهرست برنامه‌های جشنواره که شامل بیش از دویست فیلم است بین میهمانان توزیع میگردد و بدین ترتیب حتی اگر نتوانید ازمیان ترافیك تهران راهی به سوی سالن‌های سینما پیداکنید ، یا پیش از بسته شدن در سالن نمایش به سینما برسید لااقل می‌دانید چه چیزی را دارید از دست میدهید .

«کارن آرتور» یك خانم کارگردان تازه‌وارد و با استعداد ازآمریکافیلم«میراث»را به جشنواره آورده است . این فیلم بررسی تلخ و گزنده‌ای از زندگی یك زن خانه‌دار است که تکنولوژی جدید و رؤیای ترشیده شده آمریکائی اورا به سرحد جنون برده است . با آنکه فیلم با تمجید فراوان روبرو شد خود خانم آرتور پشت در بسته سالن نمایش ماندچون دیر به تالار رودکی رسیده بود .

بعضی از فیلم‌ها ارزش تحمل پشت‌سر گذاردن ترافیك سنگین ودردسرهای احتمالی دیگر را داشت از جمله فیلم «فضیلت وجادو» درباره یك گروه روستائی بی‌سواد در محلی نزدیك شهر «تورن» که وجود یك دختر وقتی که مادرش دستش را به برق وصل می‌کند برایشان منبع امید و شفابخشی میشود . در یك موقعیت ، شوك حاصله از برق دختر را به‌حال اغماء می‌برد و همه اورا مرده می‌پندارند . طی شب دختر دوباره به هوش می‌آید اما مردم تصور می‌کنند که او از میان مردگان برخاسته است . سه‌ماه بعد دختر آبستن میشود و از آنجا که اسم او «ماری» (مریم) است ، مردم می‌پندارندکه معجزه‌ای به وقوع پیوسته است . دختر شهرت می‌یابد ، عکسش در روزنامه‌ها چاپ می‌شود وهمه برای برآوردن خواهش‌های او می‌کوشند تا وقتی که معلوم می‌شود پدر فرزند نیمه‌دیوانه‌ای‌است که همه اورا می‌شناسند .

مردم خشمگین دخترا سنگسار می‌کنند ودر نتیجه کودك از دست میرود . فیلم‌حمله‌ای است به تسلط کلیسا از جانب سینمای لیبرال دست‌چپی جدید که دوستی و تفاهم را ازقضاوت و رأی نهائی کلیسا در بهبود وضع مردم مؤثرتر می‌داند .

فیلم‌های دیگـر برای من این چنین برانگیزاننده نبود . «ایووژاك» کارگـردان فیلم سوئدی «مسخ» براساس رمان «کافکا» درباره‌ی مردی که یك روز صبح از خواب بیدار میشود ومی‌بیند که به یك حشره بزرگ تبدیل شده ، مفهوم اصلی کتاب را بکلی عوضی گرفته است .

ایران سالانه نزدیك به صد فیلم میسازد که هیچکدام در خارج ازاین کشور به‌نمایش درنمی‌آید و اگر « کندو » نمونه‌ای از این فیلم‌هاست ، درك این وضع مشکل نیست . فیلم درباره مردی است که تازه اززندان آزادشده وبا دوستانش شرط می‌بندند که در یك مسیر طولانی از شهر تهران درکافه‌ها مشروب بخورد و صورتحساب را نپردازد و نتیجه صحنه‌های خشونت‌آمیز و خونینی است همراه با کلمات مستهجن .

فیلم «مردی که میخواست سلطان باشد» جان هوستون ، نسخه خسته‌کننده وپرمدعائی از رمان «ردیاردکیپلینگ» است به سبك فیلم «بوژست» با شرکت «مایکل کین» و «شون کانری» درنقش ماجراجویانی که قصد فتح قبایل بدوی آسیائی را دارند ــ بالباس‌هائی که «ادیت هد» براندامشان دوخته است . هیچ اشکالی ندارد که در جشنواره‌های جهانی ، فیلم‌های‌تجارتی به نمایش گذارده شود به شرط آنکه سازندگان فیلم حداقل کوشش را درجهت آفرینش یك اثرهنری به کار بسته باشند . اما فیلم «ماجرای قطارسریع‌السیر» یك‌نسخه‌برداری ژاپنی ازفیلم «جاگـرنات» ریچارد لستر ، درباره مردی است کـه میخواهد یك قطار سریع‌السیر با هزاروپانصد نفرسرنشین را منفجر کند ، شایسته بودن در یك جشنواره نیست ، همچنین است فیلم «تولدی دیگر برای پیتر پراود» .

ولی جشنواره تهران ، تهنا جشنواره‌ای است که با میهمانی‌هایش کمبودهای احتمالـی را جبران می‌کند . اینها همه سینما را دوست دارند ، مثلاً «هژیر داریوش» که می‌تواند تا ساعت پنج صبح درباره هرچیز از موج نو تا فردآستر صحبت کند و البته همه ازمیهمانی‌ها لذت می‌برند ، میهمانی شهردار تهران در یك محیط شرقی است و میهمانی وزیر فرهنگ و هنر درمحیطی که حدفاصل بین شرق و غرب است . هیچگاه مردمانی این چنین خونگرم و





صحنه‌هائی ازفیلم «فضیلت و جادو» (که ابتدا عنوان «باکره‌ای بنام ماری» را داشت وبعد ناچار شدندکه نام فیلم را تغییردهند) اثر «سرجو ناسکا» - این فیلم درایتالیا به نمایش درنیامده است .

میهمان‌نواز ندیده بودم . یکی از میهمانی‌های غیرمنتظره ، ضیافتی بود که ریچارد هلمز سفیر کبیر ایالات متحده برای هیئت آمریکائی شرکت‌کننده در جشنواره داده بود .

بهترین جنبه این سفر فرصتی بود که برای شناختن فرهنگ ومردم این سرزمین‌شرقی دست داد . ایرانی‌ها مردمی خوش مشرب ، میهمان‌نواز و فوق‌العاده مغرورند . آنها به نواقص خود معترفند بی‌آنکه سعی کنند نواقص مارا برخمان بکشند و در ضمن مایلندکه دیگران را در میراث فرهنگی خود سهیم سازند . سفر دوروزه‌مان به اصفهان و شیراز وتخت‌جمشید جالبترین برنامه جشنواره بود . اینجا خاویار فراوان است و چنین می‌نماید که عدم توازن خوش‌آیندی در طبیعت سبب گردیده که ماهی خاویار به سواحل ایرانی دریای خزر بیشتر از سواحل روسی آن علاقمند باشد . ایران سالانه ۲۰۰ تن خاویار تهیه می‌کند . حتی می‌توانید برای صبحانه هم خاویار سفارش دهید .

اینجاهمان بیابانهای با شکوهی است که جیسون درآن به دنبال گوسفند پشم طلائی می‌گشت ، جائیکه منارهای طلائی بر زمینه کوههای پوشیده از برف می‌درخشند . من آتشکده زرتشتیان را دیدم ونیز قدیمی‌ترین پلی را که درایران بنا گردید جائیکه یك شبان به همان روال زمان های بسیار دور ، هنگام غروب آفتاب گوسفندانش را جمع می‌کند . و نیز دراین مکان است‌که آرامگاههای داریوش، خشایارشاه درسایه ستون‌های دوهزاروپانصدساله تخت‌جمشید با چهره‌ای غیرقابل نفوذ و درك ایستاده‌اند .

اینجا سرزمین واقعی عمرخیام است که ماهیچگاه درفیلم‌های هالیوودی علی‌بابا‌ندیدیم. و وقتی دوباره به تهران شلوغ برمی‌گردیم به یاد این جمله «نوئل کوارد» می‌افتم : «به‌سوپ ماهی شورش اهمیت نمی‌دهم . مردمان بسیار خوبی بودند .»

ایران واقعی توانسته است حمله رومی‌ها، یونانی‌ها ، ترکها ، مغولها و عربها را پشت‌سر بگذارد پس بی‌گمان خواهد توانست جشنواره فیلم تهران را نیز پشت سر بگذارد .

«رکس رید»

ایتالیا :

«ایل رستو دل کارلینو»
"IL RESTO DEL CARLINO"

جشنواره تهران ،
مردمی‌ترین جشنواره دنیا

چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران هم بپایان رسید . برای این رویداد فرهنگی در کشوری‌که به‌سرعت درحال صنعتی شدن است اهمیت واعتبار فراوانی قائل هستند وبه همین جهت برای برگزاریش یك میلیون دلار بودجه تعیین شده است . با چنین امکان مالی جشنواره توانسته لااقل باجشنواره‌کان درسطح کمی رقابت کند ودرمدت دوازده روز بیش ازسیصد فیلم را در ده بخش مختلف به نمایش درآورد وعلاوه براین «بازار فیلم» نیز درحاشیه جشنواره فعالیت دارد .

اما آنچه‌که به این رویداد فرهنگی اهمیت بیشتری میدهد مردمی‌بودن‌این‌جشنواره وبقول دبیرکل جشنواره تهران ، «مردمی‌ترین‌جشنواره فیلم دنیا»ست . دبیرکل‌جشنواره دریك‌گفتگوی مطبوعاتی دراین باره اظهار داشت : «درمیان جشنواره‌های مسابقه‌ای ، جشنواره تهران مانند «مسکو» یك جشنواره مردمی است البته بی‌ینال ونیز هم یك جشنواره مردمی است اما برخلاف جشنواره ما مسابقه‌ای نیست .»

هرروز سی هزارتماشاگر در سی‌ودوسانس روزانه به‌هفت سالن نمایش‌دهنده فیلم‌های جشنواره هجوم می‌بردند وبرای خریدن بلیط فیلم‌ها ، صف‌های طولانی پدید می‌آوردند و با زحمت زیاد برخی مواقع ، موفق به تهیه بلیط برای تماشای یکی ازدهها فیلم مورد نظرشان میشدند (تهیه بلیط حتی برای ما روزنامه‌نگاران که ازنقاط مختلف دنیا به‌تهران رفته بودیم ،کار مشکلی بود) البته این استقبال بی‌دلیل‌نبود، شهری‌که این رویداد با اهمیت درآن برگزار میشود یك شهر چهار میلیونی است وازطرف دیگر ارزش بلیطها (بجز «تالار رودکی» که بلیطش ۲۰۰ ریال است ومحل رسمی نمایش فیلم‌های جشنواره است) قیمت بلیط‌های سایر سینماهای نمایش‌دهنده فیلم‌های جشنواره فقط ۶۰ ریال‌است (درشرایط عادی بهای‌بلیط سینماها بین ۳۰ وحداکثر تا ۵۰ ریال متغیراست) . یکی ازایرانی‌ها درحالیکه لبخندی به لب داشت ، میگفت : «درایران بهای بلیط سینما ، تاکسی وبنزین ازبیشترکشورهای دنیا ارزان‌تر است .»

چهارمین جشنواره فیلم تهران با نمایش فیلم «ولگردآقا» درپیشگاه علیاحضرت شهبانوی ایران آغازکرد وازهمان روزنخست پیش‌بینی کردیم‌که دریازده روز بعد بیش ازسیصدوسی هزار تماشاگر ازفیلمهای جشنواره دیدن‌خواهند کرد واین‌گفته دبیرکل جشنواره جهانی فیلم تهران‌راکه جشنواره تهران مردمی‌ترین‌جشنواره جهان است ، تأیید می‌کند .

دربخش مسابقه جشنواره ایران ، کانادا ، برزیل ، سوئد ، فرانسه ، سوئیس ، انگلستان ، امریکا ، شوروی ، ژاپن ، ایتالیا وچندکشور دیگر با ۲۲ فیلم بلند وبیست فیلم‌کوتاه شرکت داشتند . رئیس داوران بین‌المللی جشنواره یك سیاستمدار ودوستدار هنر با نام «عبدالمجید مجیدی» بود ومعاونت ایشان را آکتورسرشناس انگلیسی «رکس هریسون» بعهده داشت . دو هنرپیشه زن : «کلادیا کاردینـاله» و «گیتی داروگر» وچهارکارگردان‌وتهیه‌کننده: سرگئی گراسیموف «شوروی» ، دلبرت‌مان «امریکا» ، یورن دونر «فنلاند» و «ایشتوان ژابو» نیز در جمع داوران بودند .

«کلادیا کاردینااله» که درایران ازشهرت زیادی برخوردار است به علت بیماری برنشیت نتوانست به تهران سفرکند ، اما «میکل‌آنجلو آنتونیونی» که بخشی‌ازبرنامه‌های‌متعدد جشنواره به‌آثار او اختصاص داشت به تهران آمد ودر جشنواره شرکت کرد . درسایربخش‌های‌جشنواره آثار «سرچارلز چاپلین» تحت‌عنوان «سرچارلز چاپلین : سینما ی‌انساندوست» به نمایش درآمد. سینمای «فرانسوا تروفو» قسمت دیگری از جشنواره را شامل میشد ، یکی ازقسمت‌های با ارزش وجالب جشنواره تهران ، بخش«جشنواره جشنواره‌ها» ست‌که منتخبی ازبهترین فیلمهای شرکت داده شده درجشنواره‌های مهم دیگر دنیاست . علاوه براینها «نمایشهای ویـژه» ، «فیلمسازان آینده ایران» ، «جنگ فیلم‌های کوتاه ایرانی» ، «سینمای هنر و تجربه» و «فیلمسازی درآمریکای لاتین» گروه‌کثیری از تماشاگران ایرانی وخارجی را باآخرین فعالیتها وآثار سینمائی دنیا آشناکرد . **«داریو زانلی»**

آلمان فدرال :

برلینر مورگن پست
BERLINER MORGEN POST

گزارش اول : جشنواره فیلم تهران
درراه صعود به قله دنیا

مسئولان جشنواره تهران چنین هدفی را دارند که تا سال ۱۹۷۸ یکی از بزرگترین و مهمترین جشنواره‌های جهان را ترتیب دهند . درواقع یکی از نمونه‌ها و گامهای مؤثر را در این دوره جشنواره فیلم تهران می‌توان مشاهده کرد .

دراینجا بالابودن سطح امکانات‌سازماندهی دقیق ، بررسی مسائل لوژیستیکی ، کمك‌ها و حمایت دولت را می‌توان نامبرد . علاوه براینها تعداد کثیری جوانان دوستدار فیلم بابرگزار شدن جشنواره فیلم تهران دوهفته تمام پنجره‌ای یافتند که از ورای آن می‌توانستند به فیلمهای جهانی بنگرند . اما ...

«اما»ی بزرگ در خود شهر بزرگ‌تهران نهفته است ، دراین پدیده سرسخت با فاصله

بعیدی که از دیگر کشورهای دست اندرکار دارد وترافیك پیچیده‌اش . اگر آثاردست‌چین شده این جشنواره در سینماهای برلن به نمایش درمی‌آمد، تماشاگران‌می‌توانستنددرمراکزتجمع، یا کافه‌های کوچك خیابانهای فرعی و یا حتی در ساختمان مخصوص و منحصر بفرد «مرکز اروپا»ی معروف برلین یکدیگر را بیابند .

تعداد زیادی ازمیهمانان‌بین‌المللی‌تهران‌در هتل هیلتون که در دامنه رویائی کوههای البرز قرار دارد و بقیه از جمله هیئت داوران در هتل اینترکنتیننتال زندگی می‌کنند که به اندازه کافی ازمرکز جشنواره فاصله دارند . روزنامه‌های شهر یك مرکز (کاخ) جشنواره را برای این شهر پیشنهاد می‌کنند . البته این مشکلات شناخته شده هستند و گویا مسئولین امر درجهت رفع این اشکالات شروع به‌اقداماتی نموده‌اند .

پذیرائی در کاخی درخارج از تهران منحصر بفرد بود وجذابیت فوق‌العاده‌ای داشت وهمانگونه‌که جشنواره فیلم برلن قبل‌ازافتتاح، هرساله میهمانان را برروی رودخانه «هاول» برلین به قایقرانی میهمان میکرد وهمان‌گونه که «کان»مرتباً میهمانانش را برائی پذیرائیهای مفصل به ارتفاعات حومه شهر دعوت میکرد ، دراینجا پذیرائی با ترتیب دادن پروازهای دسته‌جمعی دوروزه به اصفهان ، شیراز و تخت جمشید انجام گرفت .

چون در برنامه‌های جشنواره کان ، دهلی وبرلین حضور داشتم متوجه نواقص فیلم«غزل» از ایران شدم ، خلاصه اینکه یك جشنواره در پایان کار خود بایستی از آنچه که انجام شده وبوجود آمده بهره‌برداری وبه‌نتیجه‌گیری کامل مبادرت ورزد . اینکه یك هیئت داوری چون هیئت داوران تهران مبادرت به اعلام نتیجه کند یا خیر در واقعیت موجود ، ولی مکتوم تأثیرچندانی نگذاشته است . برنده واقعی جایزه در حالیکه غائبینی وجود داشته باشند همواره به صورت سئوال باقی خواهد ماند . مثلاً در تهران ، آلمان غربی فیلمی درمسابقه ندارد .

دیتر اشترونتس

آلمان فدرال :

برلینرمورگن پست
BERLINER MORGEN POST

گزارش دوم : میلیونها تماشاگر تشنه فیلم

«ویلیام هولدن» از هالیوود آمد . «میکل آنجلو آنتونیونی» ، کارگردان‌برجسته ایتالیائی در یك کنفرانس مطبوعاتی شرکت کرد . «کلودیا کاردیناله» بخاطر بیماری برنشیتی که داشت درآخرین لحظه از آمدن به تهران عذر خواست . در یك شب میهمانی موضوعی که توجه همه را بخود جلب کرد ، دعوت ستاره موزیك پاپ ایران «گوگوش» از «رکس هاریسون» برای رقص بود و خیلی نکته‌های دیگر . . . یك چنین یادداشتهائی را در هرجشنواره جهانی ، می‌توان برداشت . اما در تهران ، شهری که چهارمین جشنواره جهانی را در خود برگزار می‌کند با پذیرائی در پیشگاه شهبانوی ایران بپایان می‌انجامد زمزمه‌هائی در گوشه وکنار می‌شکفد که باید توجهی خاص بدانها مبذول داشت .

دراینجا باید اطلاعات و برداشتهائی را که جوانها و از جمله دانشجویان کسب‌نموده‌اند مورد توجه قرار داد . این جوانها در یك همچون موقعیتی هرکدام روزانه تا هفت برنامه سینمائی را که درشش‌سینمای مخصوص‌جشنواره تهران به‌معرض نمایش گذارده شده است مشاهده کرده‌اند . آنها با تحمل و صرف وقت بسیار مدتها بود درصف جلوی باجه فروش بلیط سینما برای خرید تنها یك بلیط ورودی آنهم برای دیدن یك فیلم انتظار کشیده‌اند تا توانسته‌اند هرکدام ازفیلم‌های جشنواره را مشاهده نمایند.

قیمت بلیطهارا تبدیل که کنیم حدود ۲/۴۰ مارك میشود . با این وجود سینماها عموماً پر و بلیطهای عده زیادی از متقاضیان تمام شده بودند . تنها در سالن رسمی مسابقات که فیلم‌های برنده در آن نمایش داده شدند و بهای بلیطهای آن به پول آلمان غربی حدود هشت مارك بود ، گهگاه در سالن صندلی‌های خالی به چشم میخورد که آنها نیز چندان زیاد نبودند .

دراین میان با توجه به نکته فوق‌الذکر برداشتها و نظرهای تهرانی‌ها در یك شهرچند میلیونی آدم تمایل پیدا می‌کند که به یکی از ۱۲۰ سینمای تهران برود . چه مخصوصاً برای آن عده زیادی که محل سکونت ایده‌آلی ندارند ، سرکردن در منزل ، تنوع و جذبه چندانی ندارد .

اما ترتیب‌دهندگان ودست اندرکاران‌باید متوجه این موضوع باشند تا هوشیارانه بتوانند برنامه‌هارا چنان ترتیب دهند تا بابوجودآوردن رقابتها و مسابقه‌ها به سطح بالائی از فرهنگ و هنر دست‌یابند .

ایران کشوریست که در حال جهش به سوی پیشرفت است . این کشور درهای دنیای غرب را به روی خود گشوده است . ایده‌های نورا می‌پذیرد ونمونه‌های‌مثبت‌را جدی‌می‌گیرد. باداشتن زمینه تاریخی وفرهنگی ۲۵۰۰ ساله وبر روی زمینی مستغنی ازمنابع نفتی و‌گازهای طبیعی ، کوششی همه‌جانبه ، کوششی سیاسی ، اقتصادی و فرهنگی به‌چشم میخورد . چهارمین جشنواره فیلم تهران و دیگر برنامه‌های حاشیه‌ای‌اش ، از جمله جشن‌های مربوط به‌آن، وسیله وگامی بود در جهت نیل به این هدف .

دیتر اشترونتس

انگلستان :

فرستنده تلویزیونی B. B. C.

جشنواره چهارم ، فرصتی برای ایرانیهای جوان

مصاحبه‌کننده : جشنواره‌های فیلم‌مراسمی هستند گستاخانه وکاپیتالیستی که در درجه اول آدم‌را به‌یاد «کان» و «ونیز» میاندازند و حالا تهران که جشنواره‌اش به تازگی تمام شده وارد گود شده است . «آلکساندر واکر» منتقدفیلم «ایونینگ استاندارد» آنجا بود ودراین برنامه شرکت کرده است که با ما از این جشنواره سخن میگوید .

آلکس ، بگو ببینم ، تهران چه چیزی دارد که جاهای دیگر پیدا نمیشود و چه چیزی یك جشنواره فیلم را در این شهر توجیه میکند؟

آلکساندر واکر : اول اینکه امروزه جشنواره‌های فیلم در ابعادی بین‌المللی هستند وکشورهائی که میخواهند چهره‌ای مدرن به کوشش‌های سیاسی واقتصادی‌شان‌بدهند میتوانند خیلی راحت آن را وارد کنند . وامروزه تهران به هرطرف که نگاه کنید شهری در مرحله انتقال میبینید و یکی از چیزهائی که توجه آنهائی‌راکه میخواهند آن‌را به‌سرعت وارد قرن بیستم کنند ، جلب میکند ، فرم هنری خاص قرن بیستم است . یعنی جشنواره فیلم . شهری که در تمام خیابانهای اصلی‌اش جوی آب جاریست ...... راستش نمیتوان گفت کجا را دارند خراب میکنند و کجارا دارند میسازند .... جائیکه دارند روی طرح‌های متعددی برای ساختن سد ومنابع‌هیدروالکتریك وطرح‌هائی دیگر ازاین قبیل کار میکنند ، یك رویداد سیاسی و فرهنگی مانند جشنواره فیلم جور در میآید .

مصاحبه‌کننده : خوب اینکه نقطه نظر برگزارکنندگانش است . اما فیلمها چطوراست؟ آیا نوع خاصی از فیلم هست که به این‌جشنواره جلب میشود؟

آلکساندر واکر : در حقیقت جشنواره تهران آن حالت مدرن جشنواره‌های فیلم را دارد . یکی از برنامه‌هایشان «جشنواره جشنواره‌ها»ست که در آن فیلمهائی که در

جشنواره‌هـای «کان» ، «برلین» ، «سان سباستیان» وغیره جایزه ربوده یا ستایش شده‌اند به نمایش گذارده میشود . وگذشته ازاین برنامه و بـرنامه مسابقه یك برنامه فیلمسازی در «آمریکای لاتین» داشتند که به سبب آن هیئت نمایندگی بزرگی از این قاره آمـده‌بودند ونیز چند برنامه رتروسپکتیو از آثـار «چاپلین» ، «آنتونیونی» و «تروفو» . همچنین یك برنامه «فیلمسازان آینده ایران» . بنابراین میبینید که برنامه‌ها پر ومتنوع بود ، موضوع جالبی که درتهران به عنوان یك غریبه نظرم را جاب کرد اینست که بهترین راه برای رسیدن به مقصد اینست که اسم سینمای مورد نظر را به راننده تاکسی بگوئید و نه اسم خیابان را . زیرا که هرروز حدود سی تا سی‌وپنج‌هزار ایرانی به تماشای برنامه‌های مختلف جشنواره میروند وهیچ‌جشنواره دیگری‌سراغ ندیدم‌که این‌اندازه مورد استقبال افراد محلی قرار گرفته باشد .

مصاحبه‌کننده : درایران چه‌جور فیلمهائی بیشتر موفق است ؟

آلکساندرواکر: منظورت جشنواره‌است؟

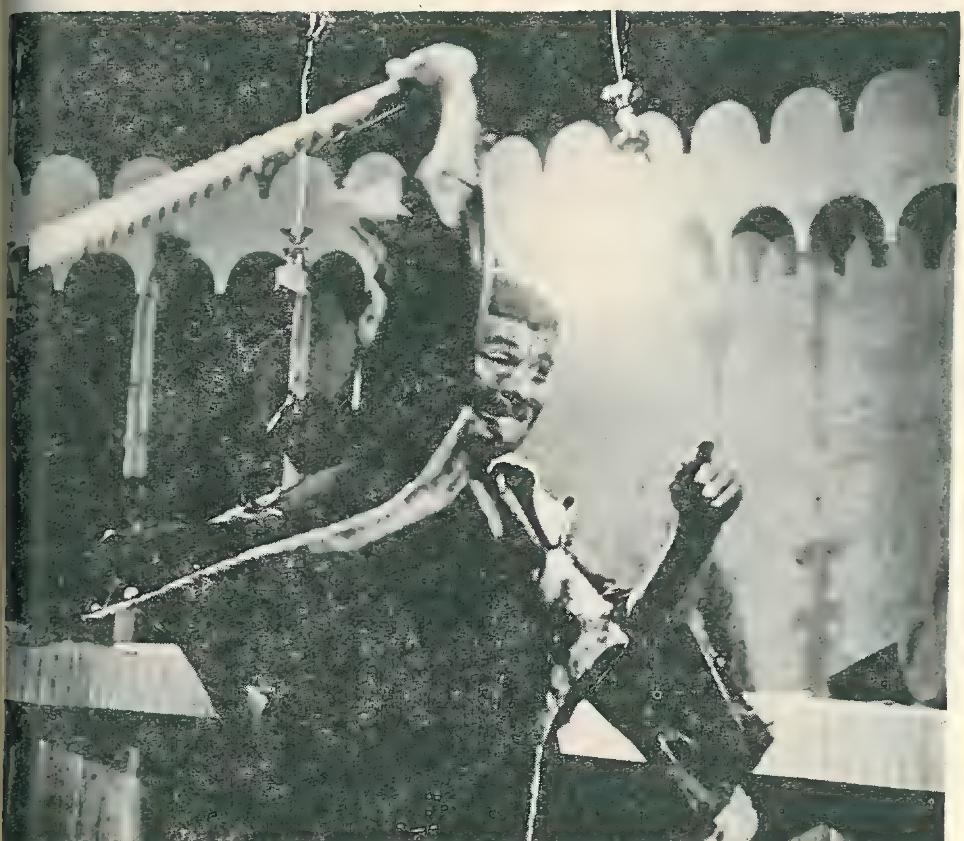
مصاحبه‌کننده : نه بطور کلی .

آلکساندر واکر : بطور کلی اکثریت با فیلمهای آمریکائی است که همه به زبان فارسی دوبله میشود ، باستثنای موزیکال‌هائـی مانند «بانوی زیبای من» که فقط قسمتهائی از آن دوبله میشود . یکی از فیلمهای ایرانـی جشنواره «کندو» بود ، درباره مرد جوانی‌که با دوستانش شرط میبندد در یك مسیر طولانی ازشهر تهران در همه کافه‌ها مشروب بخورد وپول ندهد . که البته به خاطر این کارحسابی کتك میخورد . گویا این فیلم جزو کارهای آوانگارد سینمای ایران به‌حساب میآید .

مصاحبه کننده : از فیلمهائی که دراین جشنواره دیدی وازآنها خوشت آمد حرف‌بزن.

آلکساندر واکر : یك فیلم جالب «سه مجلس با اینگمار برگمان» بود . «برگمان» فقط جلوی دوربین مـی‌نشیند وبه سئوالات «یورن دانر» کارگردان فیلم جواب میدهد . نکته جالب درمورد این‌فیلم‌اینست‌که «برگمان» باصداقت وبدون پرده‌پوشی دربـاره کار و زندگی‌اش حرف میزند : ازکودکی‌اش واینکه چطور پدرومادرش بابی‌اعتنائی وسکوت‌تنبیهش میکردند ، از مسافرتی‌که درکودکی به آلمان کرد وکم مانده بود تحت تأثیر عقاید نازی قـرار گیرد و چطور پس از واقعه بلسن از خودش بخاطر این ضعف شرمنده بود ، ازشروع کارش در سینما و خیلی مسائل دیگر . فیلم بسیار خوبی است وامیدوارم آن را اینجا در سینما یا تلویزیون نشان بدهند .





بالا : «ماری آنجلا ملاتو» و «جان‌کارلو جانینی» درنمائی ازفیلم «گمگشته» ساخته‌ی «لینا ورتمولر» برنده جایزه بزرگ چهارمین جشنواره .

پائین : «بهروز وثوقی» درنمائی ازفیلم «کندو» ساخته‌ی «فریدون گله» – «رضا کرم رضائی» برای این فیلم موفق بدریافت یك دیپلم افتخار شد .







بالا : نمائی از «سه مجلس با اینگمار برگمان» ساخته‌ی «یورن دونر»
وسط : «جاوید جبار» کارگردان فیلم «آنسوی آخرین کوهستان»
پائین : «فرامرز قریبیان» درنمائی از «غزل» ساخته‌ی «کیمیائی»

مصاحبه‌کننده : از فیلم دیگری هم خوشت آمد ؟

آلکساندر واکر : یك فیلم ایتالیائی‌بسیار خوب وجالب بود به نام «گمگشته» ، درباره زن ثروتمندی که همراه یك ملوان دریك‌جزیره گیر میافتد . فیلمی است بسیار تماشائی از یك کارگردان زن به‌نام لینا ورتمولر .

مصاحبه‌کننده : متشکرم، آلکساندرواکر.

سوئیس :

نایه سوخشر سایتونگ

NEUE ZURCHER ZEITUNG

عرضه استعدادهائی ازایران ...

دیدن دو فیلم شرکت کننده ایرانی در جشنواره جهانی فیلم تهران «کندو» اثر «فریدون گله» و «غزل» از«مسعود کیمیائی» اغلب با حیرت تماشاگران همراه بود . علت این تعجب ، مشاهده فیلم‌های سال قبل ایران بود (مثل : یك اتفاق ساده ، شازده احتجاب ومغولها) که امیدهائی در دلها بوجود آورده بود تاگامهای تازه دیگری به سوی پیشرفت و ترقی در جهت رشد استعدادهارا درایران شاهد باشیم .

نمودار ونمونه تظاهر فیلمسازی‌غیروابسته درایران که حتی در خارج از کشور نیز به لحاظ مرغوبیت وبالا بودن سطح خود نظرهای بسیاری را بخود جلب کرده ، فعلاً دراین لحظه گویا با مانعی صعب‌العبور برخورد کرده است . که باید برای یافتن رکود فعلی‌فیلمسازی درایران در درجه اول علت را که همان مانع باشد بخوبی شناخت . باید دید آیا شرکت جدیدالتأسیس «گسترش صنایع سینمائی ایران» برای تولید فیلم‌های داخلی ، می‌تواند این مشکل پیش آمده را از برابر خود بردارد ؟ و دریافت پاسخ این سئوال به گذشت زمان و صبر نیاز دارد .

امید به رفع این مشکل چندان بدون دلیل هم نیست چه وقتیکه مثلاً یك‌کارگردان جوان «بهمن فرمان آرا» سازنده فیلم «شازده احتجاب» به مشکلات موجود بین کارگردانان جوان وامکانات‌دولت ، از راه داشتن تجربیات شخصی وارد است ، در واقع می‌تواند نقش یك مدیر فروش و معامله را برای کالای خود بخوبی ایفاء کند .

آمبروس ایشن برگر

پاکستان :

شفق DAWN

یك نامه از«لاهور» به جشنواره فیلم تهران

همه‌کسانی که درچهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران شرکت داشتند ، کار ایرانی‌هارا در رساندن‌این جشنواره به‌سطح مهمترین‌رویدادهای بین‌المللی فیلم ستودند . بیش از ۳۵۰ فیلم از سراسر دنیا دراین جشنواره شرکت داشتند . رتروسپکتیوهای « چارلی چاپلین » و «آنتونیونی» ــ که شخصاً در جشنواره حضور داشت ــ بی‌اندازه چشمگیر بود و اداره جشنواره منعکس کننده مهارت مدیریت گردانندگان آن بود .

پاکستانی‌های حاضر در جشنواره‌بی‌اختیار وضع دوکشوررا باهم مقایسه میکردند ومتأسف بودند که پاکستان علی‌رغم صنعت سینمای قابل توجه‌اش نتوانسته جشنواره‌ای در چنین حد برگزار کند .

اما این تنها علل تأسف نبود . یك‌بار دیگر پاکستان نتوانست از یك جشنواره بین‌المللی مهم در چنین فاصله‌جغرافیائی‌کوتاهی بهره‌ای گیرد . ما یك هیئت فرستادیم اما به چه صورت ؟ آنها وقتی به تهران رسیدند که جشنواره نزدیك به اتمام بود .

یك فیلم هم فرستادیم «آنسوی آخرین کوهستان» ساخته جاوید جبار ، اما خیلی دیرتر ازآنکه بتواند در هریك از برنامه‌های جشنواره شرکت داده شود . همراه با هیئت نمایندگی هم یك‌فیلم‌مستند درباره «امیرخسرو» فرستادیم . اما از آنجا که تا آخرین دقایق کسی ازشرکت هیئت پاکستانی اطمینان نداشت، نمایش آن دربرنامه‌ها پیش‌بینی نشد .

این اولین‌باری بودکه ما نتوانستیم دریك جشنواره جهانی فیلم خودی نشان بدهیم . این داستانی بسیار تکراری است . و دلیل عمده این وضع اینست که مقامات مسئول از اهمیت جشنواره‌های فیلم به عنوان یك عامل مهم در پیشرفت فرهنگ‌بی‌اطلاعند، برای آنها جشنواره به‌معنای تفریح وخوشگذرانی بیفایده‌ای است که فقط سبب از دست رفتن ارز خارجی‌میشود. شاید این نتیجه‌گیری با توجه به رفتار گذشته تعدادی آدم‌های فاقد حس مسئولیت قابل‌توجیه باشد ، اما این دلیل برای آنکه هیچکس‌نتواند از چنین رویدارهای فرهنگی مهم بهره گیرد، کافی نیست .

چنین رویدادهائی‌فرصت‌های مغتنمی برای سینما پاکستان است برای آنکه بتواند فرهنگ

و ویژگی‌های اجتماعی‌مان را با هزینه بسیار کم به‌تماشاگران بین‌المللی بشناساند . همچنین این جشنواره‌ها فرصت‌های بسیار خوبی برای‌خرید فیلم است وگذشته از آن ، این فرصت هست‌که برای این کشور اعتبار و حتی ارز خارجی کسب شود . متأسفانه سیستمی‌که به منظورصدور اجازه به شرکت‌کنندگان درچنین جشنواره‌هائی وضع شده ، چنان‌پیچیده‌است وآنچنان مأموران خرده‌پای‌های دولتی دراین راه مشکلات اداری ایجاد میکنند که پاکستانی‌ها همیشه دیر به جشنواره‌ها ، کنفرانس‌ها وسمینارهای بین‌المللی میرسند .

عجیب است که یك بازرگان همیشه خیلی راحت وسریع اجازه سفر به خارج را به دست میآورد ، زیرا که فرض براینست که اومیداند کارش‌را چه جور انجام‌دهد . اما اگرتلویزیون پاکستان بخواهد برنامه‌ای‌را به کشورهای دیگر بفروشد وازاین‌طریق از هزینه‌های ارزی‌مربوط به برنامه‌های خودش بکاهد ، همیشه برای فرستادن مأمورانش به خارج از کشوربا مشکل روبرو میشود . اگر مقامات مسئول به این‌نتیجه رسیده‌اند که رفتن به جشنواره‌ها چیزی جز اتلاف منابع مالی وانسانی نیست ، درآنصورت بهتراست اصولاً رفتن‌به‌جشنواره‌ها وسمینارهای بین‌المللی را ممنوع‌کنند ... درغیراینصورت بهتراست ترتیبی داده‌شود، که شرکت دراین‌جور برنامه‌ها با نظم وترتیب بهتری برگزار گردد.

ایالات متحده آمریکا

هالیوود ریپرتر:
HOLLYWOOD REPORTER

گزارشی‌ازچهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران

می‌خواهید بدانید چه تغییراتی طی یك روز در زندگی آدم ممکن است پیش بیاید ؟ یازده ساعت وچهل‌وپنج دقیقه پس ازآن که «دلبرت‌مان» تلفن کرد و پرسید «دوست‌داری به یك مسافرت بروی» بود که ما با هواپیما عازم نیویورك بودیم تا از آنجا به «رم» ، «استانبول» ، «آنکارا» و «تهران» برویم . من حدود نیم‌دوجین طرح‌های مربوط به‌کلیسا وکتابخانه وامور اجتماعی را به دیگران‌واگذار کردم وهمراه «دل» که قرار بود بعنوان یکی از اعضای هیئت داوران چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران انجام‌وظیفه کند ، به تهران آمدم .

میهمان‌دولت ایران‌بودن تجربه‌گیج‌کننده وهوش‌ربائی است ، برنامه‌ها متنوع و فراوان است ، تماشای چند فیلم برجسته در روز ، شرکت درضیافت‌های باشکوه .... از ایالات متحده امریکا فیلم‌های «قانون وبی‌نظمی» با شرکت «ارنست بورگناین» و «تولدی دیگر برای پیتر پراود» از «جی . لی . تامپسون» و هم‌چنین «سفر به هالیوود» شرکت دارند .

یکی از برنامه‌های با ارزش و متعدد این جشنواره که توسط دبیرکل بذله‌گو وجوانش به راه افتاده «بزرگداشت سرچارلز چاپلین» است که دوتا از دخترهایش را به نمایندگی از جانب خویش به تهران فرستاده‌است . ضمناً برای تماشاگران سینمادوست ایرانی ، برنامه‌های دیگری نیز ترتیب داده شده ، از جمله آثار فرانسوا تروفو ، میکل آنجلو آنتونیونی ، جشنواره جشنواره‌ها و .... درطول هرروز حدود بیست‌ونه‌هزاربلیط‌برای تماشای‌برنامه‌های مختلف دراختیار علاقمندان قرارمیگیرد، معهذا همیشه صف برابر گیشه سینماها تا چند ساختمان آنطرفتر از هرسینما کشیده شده است .

خیره‌کننده‌ترین بخش جشنواره ، برنامه گشایش جشنواره درحضور علیاحضرت شهبانوی ایران درتالار رودکی (مرکز موسیقی و اپرای تهران) است‌که طی آن اعضای هیئت داوران و میهمانان جشنواره به پیشگاه شهبانوی ایران معرفی میشوند . شهبانوی ایران که از محبوبیت خاصی برخوردارند به فعالیت‌های هنری ونیز نیز شرکت زنان در فعالیت‌های اجتماعی توجه‌و علاقه زیادی دارند . لباس سفیدی که با الماس برودوزی شده برقامت کشیده شهبانوی ایران جلوه‌ای پرشکوه دارد. مذاکره کوتاهی با «گیتی داروگر» که در کنار من ایستاده ، تکلیف مرا در خصوص چگونگی رفتار دربرابر علیاحضرت شهبانوی ایران را معین می‌کند ، وقتی ایشان با من دست می‌دهند متوجه میشوم که تبسم بسیار گرمی دارند .

از جمله میهمانان جشنواره تهران«دایان کانن» است که خنده‌های پرطنینش از علامات مشخصه این سفر شده است و فکرش را بکنید که ما می‌بایست نیمی از کره زمین را دوربزنیم که درتهران با «هرب» و «نل یاف» روبرو شویم که سرگرم مذاکره برای نمایش فیلم «شیروباد» درایران هستند . از اشخاص دیگری که دراینجا با آنها روبرو شدیم ، «گاردنر» رئیس دفتر «راجرز وکووان»درلندن ونماینده روابط عمومی بریتانیا درجشنواره بود .

تهران که از آغاز توسعه اقتصادی ایران تحت نظر رهبر عالیقدر این کشور جمعیت دوبرابر شده به توریسم و مغرب‌زمین گرایش زیادی دارد . تهران یازده روزنامه دارد تلویزیون برنامه‌های « خانواده » و« خیابان سسامی » را نشان میدهد بعلاوه فیلمهای‌مختلف کارتون ...

حدس می‌زنید شانس برخورد با یك همشاگردی قدیمی که از سال ۱۹۵۰ ندیده بودم دربرابر درب ورودی باشگاه شاهنشاهی درپای کوههای البرز چقدر باشد ؟ بهرحال این برای من پیش‌آمد ، ملاقات با «جك کلی» ... در ضیافت‌های جشنواره ازاین ملاقات‌ها با آدمهای سرشناس زیاد دست میدهد با آدمهائی مثل : رکس هریسون ، هرمس‌پان (طراح‌رقص آثار فرد آستر) ، الین برستاین ، شرلی جونز هیواوبراین ، شارلوت رامپلینگ ، ایو بوا ودیگران ...

«آن مان»

انگلستان

دیلی‌نیوز DAILY NEWS

جشنواره تهران بعدازکان ...

پس از دوهزاروپانصدسال دنیای اسلام تصمیم دارد به جنبه‌های فرهنگی بیشتر توجه کند . ایران طی چند سال گذشته به صورت یکی از مهمترین قدرت‌های اقتصادی جهان درآمده‌است و گسترش و توسعه آن دارای آنچنان سرعتی است که مردم به زحمت‌می‌توانند پا به پای آن پیش بروند والبته ایرانی‌ها حالا بیشتر مسافرت می‌کنند ، بیشتر مطالعه‌می‌کنند و دارند دنیای فیلم را بیشتر و بهتر کشف‌می‌کنند. شاهنشاه آریامهر وعلیاحضرت شهبانوی ایران از دوستداران سینما هستند ودرفرصت‌هائی که دست دهد به تماشای فیلم می‌نشینند . بودجه جشنواره حدود یك میلیون دلاراست و مهدی بوشهری رئیس هیئت مدیره شرکت گسترش صنایع سینمائی ایران قراردادی با کارلوپونتی برای تهیه ۱۲ محصول مشترك امضاء کرده است که اولین آنها «گذرگاه کاساندرا»خواهد بود با شرکت سوفیالورن ، برت لنکستر، اواگاردنر ، اینگرید تولین و ریچاردهریس...

«المو ویلیامز» رئیس تولید سابق فوکس قرن بیستم سرگرم عقد یك قرارداد برای‌ساختن فیلمی از روی کتاب «کاروان‌ها»ی «جیمز میچنر» با سرمایه ایرانی‌هاست واین البته با توجه به امکانات مالی ایران خط مشی بسیار

مناسبی است ، هم برای ایرانی‌ها و هم برای صنعت سینما بطور کلی .

دبیر کل جشنواره فیلم تهران ، کسی است که این رویداد سالانه را بروی نقشه‌های سینمائی جهان آورده است . او آدم پرتحرك و باهوشی است که سینما را دوست دارد و هدف جاه‌طلبانه‌اش اینست که «تهران» را به‌پای «کان» برساند و چنین می‌نماید که او روبهمرفته به این هدف رسیده ، چه جشنواره‌ای که او به‌راه انداخته است تماشاگران را با ارزش‌های انسانی ، فرهنگی وهنری فیلمسازانی از تقریباً همه دنیا آشنا می‌سازد و ضمناً برای سینما دوستان محلی فرصتی فراهم می‌آورد تا فیلم‌هائی را که در شرایط دیگر هیچوقت نخواهند دید تماشا کنند .

هیئت داوران با شرکت رکس هریسون، یورن دانر ، کلودیاکاردیناله ستاره سکسی ایتالیائی (که به جشنواره نرسید) و چندتن دیگر از سینماگران برجسته بین‌المللی به ریاست آقای مجیدی ، وزیر مشاور ورئیس سازمان برنامه و بودجه طی ده روز به‌تماشا و قضاوت درباره ۲۲ فیلم خواهند نشست . در همین مدت حدود دویست فیلم دیگر در برنامه‌های جنبی مختلفی به نمایش گذارده میشود ، از جمله برنامه فیلمسازان آینده ایران ، جشنواره جشنواره‌ها ، جنگ فیلم‌های کوتاه ایرانی ، فیلمسازی در آمریکای لاتین و چند مرور از آثار تروفو ، آنتونیونی ، پازولینی و چارلی چاپلین .

مانند جشنواره «کان» در «تهران» دیدن همه فیلم‌ها مقدور نیست ، اما برخلاف «کان» عملاً هیچ راهی برای دیدن فیلم‌هائی که انتخاب کرده‌اید وجود ندارد جز اینکه درصف بایستید وبلیط هرفیلم را بدست آورید وخودرا با عجله به تالار رودکی ــ تالار مجللی که بیشتر رویدادهای فرهنگی وهنری درآن برپا میشود ــ یا سینماهای رادیوسیتی و پارامونت برسانید ، جائیکه سیصدهزار دانشجوی شیفته فیلم سعی می‌کنند راهی به داخل سینما پیدا کنند . تمام درهای سالن بلافاصله پس از شروع نمایش فیلم بسته میشود ودرنتیجه اگر دیر به سینما برسید دوباره چندساعت درانتظاراتوبوس بایستید که شمارا به هتل برساند .

فاصله سینماها از هتل زیاداست وترافیك تهران نیز بسیار سنگین (تهران حدود چهار میلیون نفر جمعیت دارد که ظاهراً هرکدامشان یك اتومبیل دارند) وغالب میهمانان جشنواره پس از یکی دوروز از خیر دیدن فیلم‌می‌گذرند وبرای خرید قالی‌های ایرانی به بازار میروند، همه تحت تأثیر خونگرمی و میهمانوازی ایرانی‌ها هستند ، اما هیچکس نمی‌داند چطور با ترافیك تهران کنار بیاید . تهران برای یك جشنواره فیلم بزرگ ، جای بدی است .

فیلم «مردی که میخواست سلطان باشد» جان‌هوستون را مأیوس‌کننده‌ترین فیلم‌جشنواره بود . این فیلم که براساس یکی از بهترین رمانهای حادثه‌ای «رديارد‌کیپلینگ» ساخته شده ، تم‌های کلاسیك «هوستون» ــ حرص و طمع انسانی همراه با چاشنی حادثه وهیجان ــ را دربردارد . «جان هوستون» از بیست سال پیش نقشه ساختن این فیلم را درسر داشته و ازاین نظر انتظار میرفت که فیلم جالبی باشد. متأسفانه نتیجه کار از آغاز تا پایان یك فاجعه است ــ بازیهای «مایکل‌کین» و«شون‌کانری» بسیار تصنعی و گفتارشان چنان نامفهوم است که فیلم را فقط با زیرنویس میتوان دید ــ داستان درباره دوافسر انگلیسی است با سابقه در قاچاق و اخاذی که قصددارند به مناطق ناشناخته شمال افغانستان ، جائیکه قرن‌ها پیش توسط اسکندر مقدونی فتح گردید وازآن پس دیگر پای هیچ انسانی از مغرب زمین بدانجا نرسیده ، بروند و ثروتی بهم بزنند . اما زوج «کین ــ کانری» نمی‌تواند جای زوج «نیومن ــ ردفورد»را بگیرد وفیلم وبازیهای ایندو کاملاً بیحال وفاقد کشش است .

صحنه‌های این فیلم که درمراکش فیلمبرداری شده هیچگونه شباهتی به محیط هندوستان‌ندارد وکارگردانی «هوستون» که در صحنه‌های پرجمعیت اوائل فیلم در بازار وایستگاه قطار جالب است ، پس از ده دقیقه فیلم کشش‌خودرا از دست میدهد وبه تدریج چنان خسته‌کننده وبیحال میشود که انگار «هوستون» صحنه‌هارا با تلفن از یکی از میخانه‌های مراکش هدایت میکرده است !

اگر کسی میخواهد از روی آثارقدیمی فیلمبرداری کند لااقل باید هنرپیشگانی را به کار گیرد که به انگلیسی قابل فهمی صحبت می‌کنند واگر فیلمسازان مغرب‌زمین به دلایل اقتصادی وهنری برای فیلمبرداری به مشرق زمین می‌آیند باید لااقل به خودشان زحمت کمی تحقیق را بدهند .

«رکس رید»







بالا : «مردی‌که میخواست سلطان باشد» (جان هوستون)
وسط : لنی (باب فاس).
پائین : قانون وبی‌نظمی (ایوان پاسر) . این فیلم در جشنواره چهارم ، جایزه بهترین‌کارگردانی وجایزه مجمع «سینمای هنروتجربه» را دریافت داشت .

آرتانیس فیلم (خیابان شاه – ساختمان آلومینیم) سه اثر برجسته سال ۱۳۵۵ را معرفی می کند

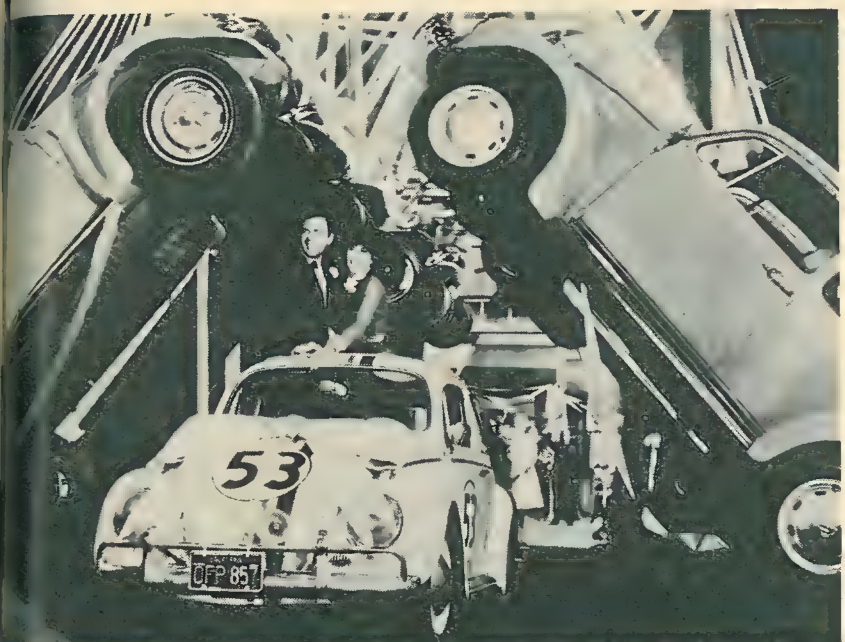


همیشه سربلند

با شرکت : بوسونسون ، ریچارد جیکل ، بروس گلوور ، نوآبیری

کارگردان : ارل بلامی

ALL NEW PART 2 WALKING TALL



فیلمی از : کمپانی والت دیسنی

فولکس پرنده

با شرکت : هلن هایز ، کن بیری ، استفانی پاورز ، جان مك اینتایر ، کنیان وین

HERBIE RIDES AGAIN
WALT DISNEY PRODUCTIONS



قدرتمند

باشرکت: رابرت میچم، شارلوت رامپلینگ جان ایرلند ، سیلویا سیمز ، آنتونی زرب

کارگردان : دیك ریچاردز

FAREWELL my lovely



فرهنگ کوچک هیچکاک
HITCHCOCK

نقل از کتاب IL CASTORO CINEMA «۲» ترجمه : هوشنگ بهارلو

داستان – هرگز اتفاقی راکه درزندگی رخ داده به صورت تصویر وفیلم درنمیآورم . زیرا مردم باچنین‌زندگی‌میتوانند درخانه یا درخیابان وحتی جلوی در ورودی سینما روبرو شوند وتماس پیداکنند ودیگر احتیاجی نیست که برای دیدن «تکه»ای اززندگی پول بپردازند وبه‌سینما بروند . درعین حال باید بگویم که با محصولات خالص ناشی ازفانتزی هم موافق نیستم زیرا مردم باید با شخصیت‌های داستان احساس نزدیکی وآشنائی بکنند . ساختن یك فیلم ، قبل ازهرچیز برای من مفهومش تعریف یك داستان است . این داستان ممکن‌است دور ازحقیقت باشد ولی هرگز نباید پیش‌پا افتاده باشد . درصورت امکان بهتراست که داستان دراماتیك وانسانی باشد . درام زندگی است که لحظات کسل‌کننده ازآن حذف شده است وبعد بازی تکنیك وارد مرحله عمل میشود . ودراین مورد باید بگویم که من دشمن زرنگی وحقه بازی‌های تکنیکی هستم .

(نقل از کتاب : سینما به روایت هیچکاك – صفحه ۷۳)

دموکراسی – بعقیده من ، هنر قبل ازدموکراسی قرار دارد .

(نقل ازمجله : کایه دوسینما – شماره ۱۰۲ – سال ۱۹۵۹)

دیالوگ‌ها – با پیروزی دیالوگ ، سینما بصورت تئاتر درآمد . تحرك دوربین فیلمبرداری این حالت تئاتری سینما را نمیتواند عوض کند . حتی اگر دوربین تمام عرض وطول خیابان را طی‌کند ، بازهم سینما حالت تئاتری بخودش میگیرد . درفیلمی‌که چند پرسوناژ داخل تاکسی صحبت میکنند و بعد درهمانجا مشغول عشقبازی میشوند و بعد ، بازهم به صحبتشان ادامه میدهند واین دیالوگ درسینما باعث شده‌که استیل سینمائی ازبین برود . وبعد نتیجه دیگرش ازدست دادن فانتزی وتخیل است . دیالوگ فقط به علت آنکه یك عنصر رآلیستیك است وارد سینما شد . عواقب ناشی ازآن تضعیف هنری است‌که تنها وسیله نشان‌دادن زندگی ازطریق تصاویر می‌باشد .

(نقل از : دائرةالمعارف بریتانیکا)

رمز و راز – فراموش نفرمائیدکه بندرت وحشت برای من دلهره بوده‌است . مثلاً درفیلم «**کی ؟**» دلهره وجود ندارد بلکه یك نوع سئوال روشنفکرانه مطرح میشود . سئوالی مانند «قاتل‌کیست ؟» که این البته هیجانی خلق نمی‌کند وفقط ایجادکنجکاوی میکند . من همیشه خودم را ازسئوالهائی مانند «قاتل‌کیست ؟» دور نگهداشته‌ام ، زیرا همیشه «پایان» فیلم مورد توجهم بوده . برای دریافت پاسخ سئوال «قاتل کیست ؟» میتوان با خیال راحت وبدون هیچ‌گونه هیجانی فقط صبر کرد . این حرفها ماجرائی را بیادم میآورد . وقتیکه تلویزیون‌کارش را تازه شروع‌کرده بود ، بین دوکانال رقابت غریبی درگرفته بود . کانال اول پخش یك برنامه «رمز و رازدار» را اعلام‌کرد ودرست چند لحظه قبل از شروع برنامه ، گوینده‌کانال رقیب اعلام‌کرد وگفت: «باید خدمتتان عرض‌کنیم‌که درداستانی‌که ازکانال دیگرپخش خواهد شد مستخدم خانه قاتل است» !

(نقل ازکتاب : سینما به روایت هیچکاك – صفحه ۱۰۲ – ۱۹۵۹)

رنگ – درمیان رنگ‌ها ، رنگ سبزرا بیشتردوست دارم . رنگهای مورد علاقه من رنگهای زمین هستند : رنگ سبز ، قهوه‌ای ، آجری . درمقابل ازرنگ‌های آبی وقرمزکمترخوشم میآید . درفیلم «**سرگیجه**» با بکاربردن رنگ علاوه برارضاء علاقه شخصی ، این رنگ را داخل تم قسمت‌های گذشته داستان‌کردم‌که فضا وقسمت بزرگی ازفیلم را تشکیل میدهد . اهمیت زیادی برای نئون سبزرنگ عنوان هتل «جودی» قائل بودم ، ازنورسبزرنگ بهنگامیکه «جودی» باتام «مادلن» ازحمام بیرون میآید ، استفاده‌کردم .

(نقل ازمجله : کایه دوسینما – شماره ۹۲ – سال ۱۹۵۹)

روشنفکرها – روشنفکرها درآغاز تاریخ سینما بطرزغریبی ازهنر فیلم نفرت داشتند. البته روشنفکرهای فرانسوی . درانگلستان هیچ فرد تحصیل‌کرده وتربیت شده‌ای حاضرنبود ، بهنگام ورود به سالن سینمائی دیده شود : رفتن به سینما برای‌آنها یك‌آبروریزی بزرگ بود . همانطور که میدانید درانگلستان یك نوع آگاهی طبقه وجود دارد وهرکسی

میداندکه متعلق به‌کدام طبقه و سطح اجتماعی است . وقتی‌کمپانی «پارامونت» سینما «پلازا» را در «لندن» افتتاح‌کرد تعدادی صندلی‌های مخصوص‌که بیشتر شبیه مبل بود برای مشتریان مخصوصی درسینما وجود داشت‌که افراد متشخص حاضرشدند برای دیدن فیلم به سینما بروند واین ردیف ازصندلیها را مردم ردیف میلیونرها نام‌گذاشته بودند .

قبل ازسال ۱۹۲۵ فیلمهای انگلیسی آثار متوسطی بودندکه برای بازار داخلی‌تهیه میشدند. درسال‌های ۱۹۲۵–۱۹۲۶ عده‌ای ازدانشجویان جوان ، مخصوصاً دانشجویان دانشگاه‌کمبریج نسبت به فیلمهای روسی وتعدادی ازفیلمهای اروپائی منجمله فیلم **«کلاه حصیری ایتالیائی»** اثر رنه‌کلر توجه پیداکردند. دراین زمان بودکه درلندن «مجمع فیلم لندن» (London Film Society) بوجود آمد .

هرروزیکشنبه بعدازظهرها دراین «سینه‌کلوب» برای روشنفکرها فیلمهائی نمایش داده میشد. البته روشنفکرها از دیدن فیلمها آنقدر هیجان‌زده نمیشدندکه بفکر کار کردن‌درسینمای‌حرفه‌ای‌بیفتند وعلاقه‌شان به سینما درحد دیدن فیلم ومخصوصاً فیلمهای غیرانگلیسی بود .

(نقل‌ازکتاب : سینما به روایت هیچکاك – صفحه ۹۱ – سال ۱۹۵۹)

ژوزئیت‌ها – احتمالاً بخاطر زندگی درمیان «ژوزئیت‌ها» بودکه ترس به من راه یافت . ترس اخلاقی ، یعنی ترس ازجمع شدن تمام بدی‌ها دروجودم . همیشه سعی‌کردم‌که خودم را ازبدی‌ها دورنگهدارم . میدانید چرا ؟ شاید بخاطر درد جسمانی . بطوروحشتناکی ازتنبیه بد من وحشت داشتم . درآنموقع برای تنبیه‌های بدنی ازشلاق استفاده میشد وهنوزهم مطمئن هستم‌که ژوزئیت‌ها ازاین وسیله برای تنبیه استفاده میکنند . شلاق آنها جنسش ازلاستیك بسیار سختی بود . البته باید بگویم که هیچ‌کس به راحتی واتفاقی مورد تنبیه قرارنمیگرفت ودادگاه مدرسه دراین مورد تصمیم میگرفت .

اول درساعات آخر روز ترا به نزدکشیشی میفرستادند. بعد این کشیش نام ترا دردفترچه‌ای می‌نوشت ونوع تنبیه را اطلاع میداد وبعد تمام روز را درانتظار باقی میماندیم تا تنبیه انجام شود .

(نقل‌ازکتاب : سینما به روایت هیچکاك – صفحه ۱۹–۲۰ – سال۱۹۵۹)

سبك – صرفنظر ازقابلیت وکاردانی‌که باعث می‌شود شخصی بتواند فیلمی را رهبری‌کند ، شاید بتوان گفت‌که مهمترین وپرمفهوم‌ترین‌چیزی که درکار یك‌کارگردان وجود دارد «سبك» است . «سبك» چیزیست که درانتخاب داستان وطرز ساختن فیلم دخالت دارد . و بهمین علت کارگردان‌های مهم بخاطر سبك خاص خودشان شهرت‌دارند. مثلاً وقتی ازسینمای **«ارنست لوبیچ»** صحبت میشود میگویندکه «سبك»کارش بوجودآورنده یك سینمای خالص است . ویا درمورد **«چارلی چاپلین»** گفته میشودکه او سبك‌کار مخصوص به خودش را دارد وجالب اینجاست که بعد ازکارگردانی فیلم دراماتیك **«زنی ازپاریس»** سبك‌کارش کاملاً تغییرشکل داد وعوض شد .

درمجموع ، صرفنظر ازسبك عجیب‌وغریب **«سیسیل . ب . دومیل»** وآثار **«دیوید وارك‌گریفیث»** و **«توماس اینس»** سبك درسینمای‌آمریکا آنطورکه باید وشاید وجود نداشته . درسال‌های ۲۰ سینمای آلمان نشان دادکه درسطح بالائی‌ازسبك سینمائی برخورداراست وفیلمها واقعاً ساخته کارگردان‌ها است نه تهیه‌کنندگان واین مسئله به‌وضوح درآثار **«فریتز لانگ»** و **«فردریش ویلهلم مورنائو»** و بسیاری دیگر دیده میشود .

بعضی ازکارگردان‌ها به سبك‌کارشان اهمیت میدهند تا محتوی فیلم . بعبارت دیگر طرز تعریف وبیان داستان فیلم بیشتر برایشان اهمیت دارد تا پیداکردن وپرداختن تم‌های تازه .

(نقل از : دائرةالمعارف بریتانیکا)

رومان پلیسی – رومان پلیسی را می‌توان بخاطر تأکیدی ک براتفاقات عادی دارد ، ازانواع داستانهای «پلیسی» و «جنائی» تشخی داد . اتفاقات غیرعادی ، مانند سرقت ، آتش‌سوزی وقتل را ازط تعاریف‌کاملاً مادی ، طبیعی ومنطقی مورد توجیه قرار میگیرد ، جنا سنگی است‌که دربرکه‌ای پرتاب میشود .

کارآگاه دراین میان اقدام به تحقیقات وتهیه مدارك میکند . وظیفه او مطالعه اشکالی است‌که روی سطح آب برکه نقش می‌بن وازاین طریق است‌که بایدکشف‌کند چه‌کسی سنگ را به داخل برکه آ پرتاب‌کرده .

(نقل‌ازمجله : کایه دوسینما – شماره ۳۹ – سال ۱۹۵۳)

زیر پیراهن – احساس میکردم‌که دراولین صحنه فیلم **«روح»** با «جنت‌لی» را با زیرپیراهن نشان دهم ، سلیقه مردم درحال تحول‌وتغی است . صحنه‌های‌کلاسیك بوسه‌های سالم امروز مورد تنفر تماشاچی جوان است و با دیدن این صحنه‌ها میگویند : «چه‌کارهای احمقانه‌ای» این نوع تماشاچی رفتاری مانند «جان‌گاوین» و «جنت‌لی» دارند بنابراین باید به‌آنها نشان دادکه طرز رفتارخودشان دراکثرمواقع چگو است وبعد باآن صحنه میخواستم به طور عینی ایجاد ارتباط‌کنم واحسا ناامیدی را به تماشاچی فیلم منتقل سازم .

(نقل‌ازکتاب : سینما به روایت هیچکاك – صفحه ۲۰۶ – سال ۱۹۵۹)



سلزنیك ، دیوید – «سلزنیك» میگفت‌که من تنهاکارگردان مورد اعتماد او هستم . باوجود این وقتی برای اوکار میکردم ، ناگهان نسبت به‌کارم شك وتردیدکرد . میگفت‌که‌کارگردانی من مانند جدول‌کلمات متقاطع مبهم ومشکل‌است . چرا ؟ برای‌اینکه من جزفیلم‌برداری تکه‌های کوتاهی ، چیز دیگری فیلمبرداری نمیکردم‌که هیچ شخص دیگری جز خودم نمیتوانست این تکه‌ها را پشت سرهم‌کند وآنطورکه به هنگا فیلمبرداری فکرکرده بودم صحنه‌های فیلمبرداری شده را مونتاژکند. «دیوید سلزنیك» درمکتب دیگری درس خوانده بود. دراین مکتب صحنه‌های فیلمبرداری شده را آنقدر روی دستگاه مونتاژ فیلم جا به جا میکردند تا بالاخره به نتیجه مورد نظرشان میرسیدند . ولی من درعوض طوری‌کار میکردم‌که تهیه‌کننده بهیچوجه قادر نبود با جا به جاکردن صحنه‌ها ، به فیلم صدمه بزند .

(نقل ازکتاب : سینما به روایت هیچکاك – صفحه‌های ۱۴۶ – ۱۴۵ – سال ۱۹۵۹)







سکس – وقتی‌که بامسئله سکس درفیلم روبرومیشوم هرگز فراموش نمیکنم که حتی دراین مسئله هم «دلهره» باید برهمه چیزحاکم باشد. اگر سکس‌زیاد ازاندازه قابل رؤیت‌ونمایان‌باشد، دیگردلهره‌ای نمیتواند وجود داشته باشد. «مریلین مونرو»ی بیچاره ازسکسی برخوردار بود که روی تمام چهره‌اش چاپ شده بود. درست مانند «بریژیت باردو»، بعقیده من جالب‌ترین زنان دنیا – البته ازنقطه نظر زیبائی جنسی – زنان انگلیسی هستند. فکر میکنم که زنان انگلیسی، سوئدی، آلمانی و اسکاندیناوی بسیار جالب‌تر اززنان لاتین، ایتالیائی وفرانسوی هستند. سکس نباید آشکار وعلنی باشد. یك دختر انگلیسی با حالت خیلی جدی یك خانم معلم قادر است با شما سوار تاکسی شود و حیرت‌زده ببینید که دست درشلوار شما میکند... اوائل فیلم «دستگیری دزد» را بخاطر بیاورید. «گریس‌کلی» را همیشه ازنیم رخ و با حالت‌کلاسیك بسیار زیبای سرد وبی‌روح نشان میدادم ولی بعدکه «کاری‌گرانت» اورا در راهروهای هتل تا در اتاقش همراهی میکند ناگهان لبهایش روی لبهای «کاری‌گرانت» قرار میگیرد.

(نقل ازکتاب : سینما به روایت هیچکاك – صفحه‌های ۱۷۰ – ۱۶۹ – سال ۱۹۵۹)

سمبلیزم – درفیلم **«شمال ازشمال غربی»** هیچ سمبلی وجود ندارد. ولی نه، یك سمبل وجوددارد وآن آخرین صحنه فیلم‌است یعنی هنگامی که قطار بعدازیك صحنه طولانی عشقبازی میان«اوامری سنت» و«کاری گرانت» وارد تونل میشود. مفهوم این سمبل‌را به‌هیچ‌کس نبایدگفت.

(نقل ازمجله : کایه دوسینما – شماره ۱۰۲ – سال ۱۹۵۹)



سیاست – مردم علاقه‌ای بدیدن سیاست درسینما ندارند. شما تصورمیکنیدکه به چه علتی فیلمهائی سیاسی وفیلمهائی‌که درباره پشت پرده آهنی ساخته شده با عدم استقبال روبروگردیده است؟ تاکنون فیلمهای زیادی درباره برلین شرقی وبرلین غربی ساخته شده. **«کارول رید»** فیلم The Man Between را ساخت. **«الیا کازان»** فیلم **پرش مرگبار** راکارگردانی‌کرد. کمپانی فوکس‌قرن‌بیستم فیلمی‌باشرکت **«گریگوری‌پك»** ساخت‌که درآن رل فرزند تاجری را بازی میکردکه پدرش‌توسط آلمانیهای برلین‌شرقی بقتل‌میرسد، وبعد فیلم "Big Lift" را باشرکت **«مونتگمری‌کلیفت»** ساختندکه همه این‌فیلمها با عدم موفقیت روبرو شدند.

با تمام این احوال برای بوجودآوردن یك دلهره سیاسی درباره جنگ سرد ایده‌های خوبی درسر دارم. یك آمریکائی‌که زبان روسی را بدون‌کوچکترین عیب ونقصی صحبت میکند بوسیله یك چترنجات روی خاك روسیه امروزی فرود میآید وبراثر یك حادثه وبطور اتفاقی یکی ازسرنشینان هواپیماکه دراین مأموریت شرکت دارد همراه با این مرد و با یك چترنجات ازهواپیما سقوط میکنند. مرد اول دارای‌تمام مدارك موردا‌حتیاج‌است، زبان روسی را هم خیلی‌خوب صحبت میکند وبراحتی






میتواند خودش را به جای یك روسی واقعی معرفی کند ولی مرد دوم حتی یك کلمه زبان روسی هم نمیداند وفاقد مدارك لازم شناسائی است. وازاینجا داستانی آغازمیشود که هرثانیه آن مملو ازدلهره است. وفیلم درشرایطی جالب‌ودیدنی میشود که مرد اول بدون کوچکترین عیب‌ونقصی روسی حرف‌بزند ودرچنین وضعیتی‌که پرسوناژ دوم که وجودش بی‌اندازه ضروریست، مرتباً به انگلیسی سئوال میکند و می‌پرسد: «چه گفتند؟ چکار میکنند؟». این پرسوناژ دوم است‌که داستان را به جلو میبرد وایجاد دلهره میکند.

(نقل ازکتاب: سینما به روایت هیچکاك – صفحه‌های ۱۹۲ – ۱۹۱ – سال ۱۹۵۹)

سنج – جاسوس‌ها تصمیم گرفتند که این سیاستمدار دولت خارجی را طی کنسرتی‌که در«آلبرت‌هال» برگزار میشد، بقتل برسانند وبرای انجام این نقشه قرار گذاشتند که ماشه تپانچه دقیقاً درلحظه‌ای‌کشیده شود که دوصفحه فلزی «سنج» بهمدیگر کوبیده شود تا صدای شلیك گلوله زیرصدای «سنج» پوشیده شود. وبرای آنکه سوء قصد با موفقیت انجام گیرد چندین‌بار با شنیدن موزیك که روی صفحه ضبط شده بود، تپانچه بدون‌گلوله را درلحظه نواختن «سنج» تمرین‌کردند. درشب موعود، کنسرت‌آغاز میشود وهمه پرسوناژهای موردنظر درمحل‌های خودشان قرار میگیرند. ما تماشاچیان با نگرانی‌که لحظه به لحظه افزایش پیدا میکند درانتظار لحظه نواختن «سنج» هستیم، وازخودمان میپرسیم‌که دوصفحه فلزی «سنج» بهمدیگر کوبیده خواهد شد یا نه.

ایده «سنج» را ازیك‌کاریکاتور ویا بطور دقیق ازیك سری نقاشی‌هـای کوچکی گرفتم که چهار صفحه مجله‌ای از نوع "Punch" را اشغال‌کرده بود. دراین سری نقاشی‌ها مردی‌را نشان میداد که ازخواب بیدار میشود ازرختخواب بیرون میآید، به حمام میرود، عضلات بدنش را نرم میکند، صورتش‌را اصلاح میکند، دوش میگیرد، لباس‌میپوشد، صبحانه‌اش را میخورد. همه این اتفاقات درنقاشی‌های‌کوچك وبطور جداگانه‌ای نشان داده شده بود. بعدکلاه‌اش را بسرمیگذارد، وهمینطور پالتو را، جلد یك آلت موسیقی‌کوچك را بدست میگیرد وازخانه خارج میشود ودرخیابان سوار اتوبوس میشود، به شهرمیرسد، وارد «آلبرت هال» میشود. از در مخصوص اعضاء ارکستر وهنرمندان بداخل میرود، کلاه‌اش را ازسربرمیدارد، پالتویش‌را درمیآورد، در جلد را بازمیکند ویك فلوت‌کوچك ازداخل آن بیرون میآورد، با سایرموزیسین‌هائی که ازراه میرسند وارد سالن میشود، همه شروع میکنند به‌کوك‌کردن آلت موسیقی‌شان، قهرمان ماهم سرجای خودش مینشیند، رهبر ارکستروارد میشود، علامت را میدهد وسمفونی بزرگ آغازمیشود، مردکوچك ما سرجایش نشسته، انتظار میکشد، «صفحه نت» را ورق میزند بالاخره صندلی‌اش راکمی جلوتر میکشد وآلت موسیقی را برمیدارد، بدهانش نزدیك میکند، رهبر ارکستر حرکت مخصوصی ازخود نشان میدهد، ویك نت درفلوت فوت میکند وصدائی ازفلوت بیرون میآید، بعد آلت موسیقی‌را درجلدش‌قرارمیدهد، ارکستررا ترك میکند، کلاه وپالتویش را برمیدارد، وارد خیابان میشود، هوا تاریك است، سوار اتوبوس میشود، به خانه‌اش میرسد، به‌اتاقش میرود، واردحمام میشود، عضلات بدنش را نرم میکند، پیژامایش را میپوشد به رختخواب میرود، چراغ را خاموش میکند. ازداستان مردکوچکی‌که درانتظار نواختن یك نت زندگی میکند الهام‌گرفتم وازنواختن دوصفحه فلزی «سنج» درفیلم «مردی‌که زیاد میدانست» دلهره ایجادکردم.

(نقل ازکتاب: سینما به روایت هیچکاك – صفحه‌های ٦٥ – ٦٤ – سال ۱۹۵۹)

طنز – طنز با ازبین رفتن تشخص ازمیان میرود، ازبین رفتن چیزی‌که عادی است. بنابراین طنز، غیرعادی خواهد بود.

(نقل ازمجله : کایه دوسینما – شماره ۱۰۲ – سال ۱۹۵۹)

سینمای صامت – فیلمهای صامت خالص‌ترین‌نوع سینما هستند. تنها کمبودی‌که درفیلمهای‌صامت‌احساس‌میشد سروصداهاوصدائی‌که میبایستی ازدهان اشخاصی‌که روی پرده سینما دیده میشوند، شنیده شود. ولی این عیب ونقص توجیه‌کننده تغییروتحولاتی نیست‌که صدا با خودش به ارمغان آورد. میخواهم بگویم‌که سینمای صامت جزصدای طبیعی ازعیوب بسیارکمی برخوردار بود وفقط بخاطرصدا نمی‌بایست‌که دست ازتکنیک سینمای خالص برداریم.

(نقل ازکتاب : سینما به روایت هیچکاك – صفحه ٤٤ – سال ۱۹۵۹)

عدالت – عدالت چیزی جزیك بازی‌نیست : بازی اجتماع. درفیلم Murder هم نشان‌دادم‌که درمدت تنفس‌محاکمه چطور دادستان ووکیل مدافع با یکدیگرکنار آمده‌اند و با همدیگر مشغول صرف غذا هستند. درفیلم **«پرونده پارادین»** بعدازآنکه «آلیداوالی» را به مرگ محکوم میکنند قاضی دادگاه با خیالی آسوده وراحت درخانه باتفاق همسرش مشغول صرف غذا است. با دیدن این صحنه انسان دلش میخواهد فریاد بکشد وبگوید «عالیجناب، بفرمائید ببینم بعدازمحکوم‌کردن زنی‌به‌مرگ وقتی شب به خانه‌تان برمیگردید، چه احساسی دارید؟» و با آن حالت بی‌تفاوتی‌که درچهره «چارلز لاتون» وجود داشت انسان جواب از او دریافت میکرد، باآن حالت‌گوئی میگوید «ابداً احساسی‌ندارم». درفیلم Blackmail هم دوتن ازبازپرس‌ها بعدازآنکه یك زندانی را به سلول زندان انداختند به دستشوئی میروند تا دست‌هایشان را بشورند. درمورد خود منهم همین عمل اتفاق میافتد. اگر درطول روزصحنه وحشتناکی مانند صحنه‌ای‌که در **«روح»** یا **«پرندگان»** بود فیلمبرداری‌کنم، تصور نفرمائیدکه بعد ازپایان‌کار به خانه‌ام میروم وتمام مدت شب را باکابوس ووحشت دست وپنجه نرم میکنم.

(نقل ازکتاب : سینما به روایت هیچکاك – صفحه‌های ۱۰۵ – ۱۰٤ – سال ۱۹۵۹)



غیرعادی – تماشاگرانی‌که به سینما میروند، زندگی عادی را میگذرانند وبرای دیدن چیزهای غیرعادی، خارق‌العاده وکابوس به سینما میروند. سینما ازنظر من «تکه‌ای از زندگی» نیست بلکه یك تکه کیك است. آنچه‌که اهمیت اساسی دارد اینست‌که تا جائیکه اتفاقات غیرعادی با تمام ارزش‌هایش مورد قبول تماشاچی است، این اتفاقات غیرعادی درنهایت شکل‌واقعی‌اش نمایش داده شود. زیرا تماشاچی‌همیشه میداندکه چه چیزی واقعی است وچه چیزی واقعی نیست. اگرتماشاچی بخاطر یکی‌ازجزئیات نادرست فیلم برایش سئوالی مطرح شود وافکارش را روی این مسئله متمرکزسازد وخلاصه نگرانش سازد، آنوقت‌کار من بعنوان‌کارگردان فیلم بسیارمشکل خواهد شد ودیگر نمی‌توانم ایجاد دلهره‌کنم. واین مسئله برایم اهمیت بسیارزیادی دارد تا بتوانم یك‌دلهره واقعی بوجود بیاورم. وبرای اینکار بایدکه درروح تماشاچی هیچ چیز دیگری جزدلهره وجود نداشته باشد.

(نقل ازمجله : کایه دوسینما – شماره ۱۰۲ – سال ۱۹۵۹)

قهرمان – قهرمان درفیلمهای‌من انسان‌های معصوم‌وبی‌گناه هستند. من به‌این تم احتیاج دارم زیرا از طریق این تم می‌توانم قسمت مهمی ازکار هنری وتکنیکی‌ام را انجام دهم. من، به دیالوگ عقیده‌ای‌ندارم. کارمن ایجاد دلهره‌است وسعی‌میکنم باتماشاچی‌ها مثل موش وگربه بازی کنم. خوب، من چگونه می‌توانم تماشاچی را دچار نگرانی ودلهره سازم . . . برای اینکار بایدکه روی پرده سینما قهرمانی داشته باشم‌که تماشاچی بتواند خودش را با او تطبیق دهد. فکرمیکنم‌کار بیهوده‌ای است‌که سعی‌کنیم تماشاچی احساسات یك‌گانگستر را درك‌کند این‌کار غیرممکنی است زیرا تماشاچی بهیچ‌وجه این نوع افراد را نمیشناسد ولی درعوض‌آدمهای معمولی‌راکه‌درخیابان‌می‌بینیم میشناسد. بنابراین‌درچنین وضعیتی تماشاچی خودش را درماجرائی‌که روی پرده تعریف میشود، شریك می‌داند.

(نقل ازمجله : کایه دوسینما – شماره ۱۰۲ – سال ۱۹۵۹)

کارگردانی – تنها وسیله ثبت حرکت برای یك‌کارگردان سینما دوربین فیلمبرداری‌است. حالا میخواهد این حرکت دردشت انجام‌گیرد ویا درمحدوده یك‌کابین تلفن فرقی نمیکند. کارگردان همیشه باید راههای جدید وتازه‌ای برای بیان افکار و ایده‌هایش پیداکند وقبل از هرچیز بایدکوشش‌کندکه اینکاررا تا سرحد امکان بطورکوتاه وخلاصه انجام دهد یعنی‌که حداقل‌تعداد تصویررا برای‌بیان ایده‌هایش‌بکاربگیرد.

(نقل از : دائرةالمعارف بریتانیکا)

لاتون، چارلز – «چارلز لاتون» آدم بسیار بذله‌گوئی بود. وقتی که فیلم **«مهمانسرای جامائیکا»** را میخواستیم شروع کنیم «چارلز لاتون» ازمن‌خواست‌که تاچند روزی‌فقط تصاویردرشت ازاوفیلمبرداری کنم تا او طرزخاصی برای راه رفتن خودش انتخاب‌کند. بعد از ده روز ناگهان گفت : «پیدا کردم» وبعد درحالیکه لق‌لق راه میرفت، با سوت زدن یك والس‌آلمانی به طرز راه رفتنش ریتم میداد. چارلز آدم جدی نبود ومن ازکارکردن با چنین آدمهائی خوشم نمیآمد. او بهیچ‌وجه یك حرفه‌ای واقعی نبود.

(نقل ازکتاب : سینما به روایت هیچکاك – صفحه‌های ۹۰ – ۸۹ – سال ۱۹۵۹)



لور ، پیتر – «پیتر لور» بازیگری بودکه احترام وارزش زیادی برای‌او قائل بودم . وبرای بازی درفیلم **«عشق و رمز»** ازاو دعوت‌کردم به انگلستان بیاید . این اولین فیلم انگلیسی او بود وتازه ازبازی درفیلم "M"اثر **«فریتزلانگ»** فراغت پیداکرده بود . او همیشه یك پالتوی بلند می‌پوشیدکه روی کفش‌هایش را می‌پوشاند و همه لقب «پالتوی متحرك» را باو داده بودند .

(نقل ازکتاب : سینما به روایت هیچکاك – صفحه‌های ٦٤ – ٦٣ – سال ١٩٥٩)



محیط – درفیلم **«تعقیب خطرناك»** (شمال ازشمال‌غربی) از یك محیط خاص بهره‌برداری دراماتیکی میشود و «کاری‌گرانت» با استفاده ازمحیط اطرافش دوباره موفق به فرار میشود . فرار اول درشیکاگو صورت میگیرد و «کاری‌گرانت» با پوشیدن لباس باربرها وگذاشتن کلاه قرمزرنگ که ازمشخصات باربرهای ایستگاه راه‌آهن شیکاگو است ازدست پلیس فرارمی‌کند .

فرار دوم درصحنه حراجی صورت میگیرد و «کاری‌گرانت» با درهم ریختن حراجی خودش را مورد تعقیب پلیس قرارمیدهد ودرنتیجه ازدست «جیمزمیسون» میگریزد . بنابراین‌فرار دوم‌هم بااستفاده ازمحیط حراجی انجام میگیرد .

(نقل ازمجله : کایه دوسینما – شماره ١٠٢ – سال ١٩٥٩)





مردم – همیشه مردم دوست دارندکه اتفاقات ووقایع یك فیلم را پیش‌بینی کنند. آنها دوست‌دارندکه بگویند: «من میدانم چه اتفاقی‌خواهد افتاد» . علاوه برآگاهی نسبت به این مسئله ، بایدکه افکار مردم را به شدت هدایت ورهبری‌کنیم . واجازه ندهیم‌کـه همیشه پیش‌بینی‌ها درست ازکار بیرون آید . مثلاً درفیلم « **پرندگان** » کاری‌کردم‌کـه تماشاچی نتواند صحنه بعدی را پیش‌بینی‌کند . مردم همیشه ازطریق راه‌های مختلفی درباره فیلم اطلاعاتی‌بدست میآورند ودرجریان موضوع فیلم قرار میگیرند ومن نمیخواستم‌که مردم به هنگام دیدن فیلم صبر وحوصله شان را بخاطر **«پرندگان»** ازدست بدهند زیرا دراینصورت نمیتوانستند باندازه‌کافی نسبت به پرسوناژهای فیلم توجه‌کنند وبهمین علت برای‌آنکه مردم تحملشان را ازدست ندهند درآخر هرصحنه اشاره به خطر تهـدید « پرندگان » میکردم وبه این ترتیب مردم بخودشان میگفتند : «باید صبرداشت ، باید صبرداشت . بزودی پرندگان حمله خواهندکرد .» ومن ازسوئی دیگر میبایستی عناصر غیرقابل احساسی درگوشه وکنار فیلم بکار برم تا موضوع فیلم برای مردم پیچیده‌تر ودر نتیجه آزاردهنده‌ترشود. دراوائل‌فیلم صحنه‌ای وجود داردکه **«ردتیلور»** وارد یك مغازه پرنده‌فروشی میشود . قناری راکه ازقفس‌خود فرارکرده میگیرد ودرحالیکه پرنده را درقفس میگذارد به **تیپی هیدرن** «ملانی دانیلز» میگوید : «پرنده را درقفس طلائیش‌میگذارم خانم دانیلز» . من این جمله را به هنگام فیلمبرداری به دیالوگ فیلم اضافه‌کردم تاکاراکتر پرسوناژ زن فیلم‌راکه دختر ثروتمند وکمی بدجنسی بود، روشن‌تر سازم وبعد درصحنه حمله مرغهای دریائی‌می‌بینم که «ملانی‌دانیلز» برای رهائی ازحمله مرغهای دریائی به داخل یك‌کابین تلفن پناه میبرد ومن با این صحنه میخواستم این فکررا القاکنم‌که پرسوناژ دختر به صورت پرنده‌ای درقفس درآمده وحالا این قفس دیگرآن قفس طلائی قناری نیست بلکه یك قفس بدشانسی است ، این صحنه نمونه‌ای بود ازمبارزه سابقه‌دار وقدیمی پرندگان وانسان‌که درفیلم من این مبارزه بطورمعکوس مطرح میشد واین‌بارپرندگان انسان‌را به‌داخل قفس کرده بودند ‌البته باید بگویم که هیچ انتظار ندارم‌که مردم افکار وایده‌های مرا فوراً دریافت‌کنند .

(نقل ازکتاب : سینما به روایت هیچکاك – صفحه‌های ٢١٩ – ٢١٨ – سال ١٩٥٩)




مذهب – من دریك خانواده کاتولیك بدنیا آمده‌ام وازیك تربیت کاملاً مذهبی برخوردار بوده‌ام . ازطرف دیگرهمسرم هم قبل‌ازازدواج با من به مذهب کاتولیك درآمد . من نمیتوانم بگویم که یك هنـرمند کاتولیك هستم . ولی احتمالاً نوع تربیت – که برای انسانی اهمیت زیادی دارد – باعث شده که مذهب بطورغریزی درکارم تأثیر بگذارد باوجود این آثاری ازمذهب که دربعضی فیلمهای من بچشم میخورد کاملاً تصادفی بوده مثلاً فیلمبرداری ازکلیسای کاتولیك ونه کلیسای پروتستان یاکلیسای سایرمذاهب دیگربطوراتفاقی انجام گرفته . برای فیلم **سرگیجه** احتیاج به کلیسائی با ناقوس داشتم وطبیعتاً این کلیسا میبایستی قدیمی باشد وکلیساهای قدیمی درکالیفرنیا فقط متعلق به کاتولیك‌هاست شاید تصورکنید که من‌عمداً این کلیسای کاتولیك‌هارا انتخاب کردم . درحالیکه اینطور نیست چطور میتوان اینطور تصورکرد که مردی خودش را از بالای کلیسای مدرن پروتستانها به پائین پرتاب کند ؟

من کوچکترین مخالفتی با مذهب ندارم ولی احتمالاً دراین مورد کمی مرتکب بی‌دقتی وسهل‌انگاری شده‌ام .

(نقل ازکتاب : سینما به روایت هیچکاك – صفحه ۲۴۳ – سال ۱۹۵۹)

منطق – وقتی که باید بنحوی مسئله‌ای را حل کنم متوسل به این ضرب‌المثل میشوم : هیچ چیزی غم‌انگیزتر ازمنطق . منطق من مانند منطق «مورمون‌ها» است . همانطورکه میدانید وقتی بچه‌های مورمون‌ها سئوالات مشکلی ازآنها میکردند ، جواب میدادند .

(نقل ازمجله : کایه دوسینما – شماره ۱۰۲ – سال ۱۹۵۹)

نمایشنامه – برای برگرداندن نمایشنامه‌های تئاتری به فیلم ، برای خودم تئوری خاصی دارم که درزمان سینمای صامت هم همین تئوری را بکار میبردم . بسیاری ازسینماگران وفیلمسازان با انتخاب یك کارتئاتری میگویند : «خوب ، حالا ازاین کار تئاتری یك فیلم خواهم ساخت» . وبعد شروع میکنند به «برگردان» نمایشنامه به سناریوکه درواقع این کار چیزی جز ازبین‌بردن وحدت صحنه‌ها نیست ومعمولاً عمل برگردان «نمایشنامه» به سناریو را اینطور انجام میدهند . درنمایشنامه پرسوناژی که بوسیله تاکسی ازراه رسیده وارد صحنه میشود . درفیلم این صحنه به این صورت تغییرمیکند : پرسوناژ با تاکسی ازراه میرسد ، ازتاکسی پیاده میشود ، کرایه را میپردازد . ازپله‌ها بالا میرود ، زنگ در خانه را به صدا درمیآورد ووارد ساختمان خانه میشود وازاین به بعد همان صحنه‌ای نمایش داده میشود که در «نمایشنامه» وجود دارد .

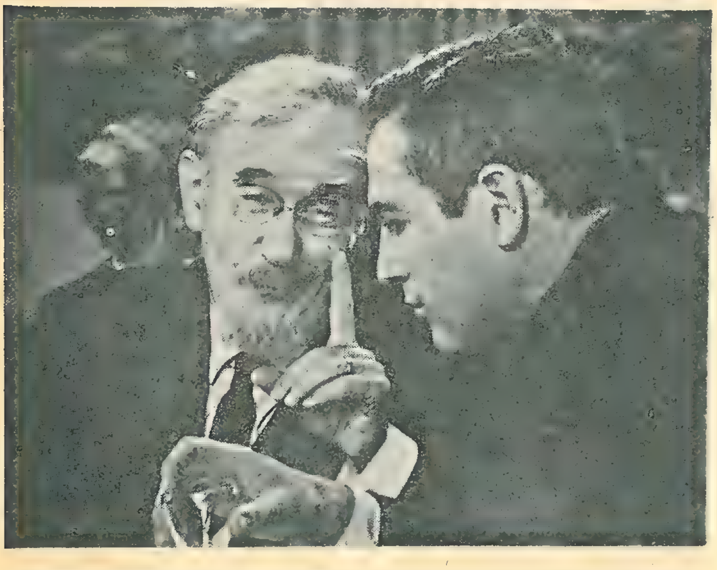
اگرپرسوناژی درنمایشنامه ماجرای سفرش را به محلی تعریف کند ازاین موقعیت برای نمایش وبکاربردن «فلاش – بك» استفاده میکنند وفراموش میکنند که یکی ازمحسنات ومشخصات بارز «نمایشنامه» در متمرکزبودن وقایع است . مدت نمایش این نوع فیلمها معمولاً مساوی طول مدت نمایشنامه است وعلاوه براین چند رل بی‌اهمیت و تصنعی هم به فیلم اضافه میکنند که شاید فیلم ازحالت تئاتری بیرون آید . من هرگز نمایشنامه‌ای را به این صورت به فیلم برنمیگردانم وبهمین علت ، زمانی که فیلم **«جنایت کامل»** را ساختم جز یك یا دوبار آنهم برای مدت بسیارکوتاهی ، صحنه را ترك نکردم . زیراکه میخواستم حالت تئاتری را درفیلم حفظ کنم .

(نقل ازکتاب : سینما به روایت هیچکاك – صفحه‌های ۱۶۰ – ۱۵۹ – سال ۱۹۵۹)

نیومن ، پل – «پل نیومن» بازیگری است که از «روش» آکتورز استودیو تبعیت میکند . اوحاضر نیست که فقط نگاههای بی‌تفاوت‌وبی‌حالتی داشته باشد ، نگاه‌هائی که بمن امکان بوجودآوردن صحنه‌ای را میداد . او بجای‌آنکه به سادگی بسوی برادرگرومك درفیلم **«پرده پاره»** وبسوی کارد وتکه‌ای ازنان شیرینی نگاه کند ، صحنه را درعوض بااستیل‌وروش خودش بازی میکرد .

(نقل ازکتاب : سینما به روایت هیچکاك – صفحه‌های ۲۳۸ – ۲۳۷ – سال ۱۹۵۹)





آربی فیلم

پس ازچند سال فعالیت پرثمر اینك اثری متفاوت برای عرضه درجشنوارەهای جهانی تهیه کرده است



واسطه ها

بکارگردانی : حسن محمدزاده

«فارغ‌التحصیل رشته سینما ازایالات متحده امریکا»

واسطه‌ها بمناسبت سال‌جهانی‌زن (۱۳۵٤) تهیه وبه‌زنان ایران تقدیم میشود.



با هنرمندی:

رضا بیك‌ایمانوردی

فرزانه تأییدی

همراه با : ژاله - شهناز و

بوتیمار

فیلمبرداران: -

فریدون ری‌پور - محمود نوربخش

آربی‌فیلم - تهران خیابان فردوسی - ساختمان امینی - تلفن ۳۱۳٦۹٦



رضا بیك ایمانوردی ـ تقی مختار ـ آرام

در فیلم

صبح خاکستر

نویسنده فیلمنامه و کارگردان : **تقی مختار**

مدیر فیلمبرداری : **نصرت‌الله کنی**

موسیقی متن : **اسفندیار منفردزاده**

تولید و پخش : **سازمان سینمائی «پاناسیت»**

بازی : **غلامحسین لطفی – کیومرث ملك مطیعی – هنگامه – مهدوی‌فر و ... جلال**

حرفها و خبرها

هفته فیلم مکزیك در ایران

وزارت فرهنگ وهنر خردادماه سال آینده هفته فیلم مکزیك را درتهران برگزار خواهد کرد. دراین هفته فیلم هنرمندان برجسته سینمای مکزیك نیز حضورخواهند داشت. سینمای مکزیك متقابلاً درتیرماه سال ۵۵ هفته فیلمی ازآثار سینمای ایران برگزار خواهدکرد ودرآن نیز هنرمندان ایرانی شرکت خواهند داشت .

جشنواره فیلم زنان

سازمان زنان ایران درنظردارد به لحاظ سال جهانی زن ، جشنواره‌ای ازفیلم‌های ساخته شده توسط زنان ویا مربوط به زنان دراردیبهشت ماه ۱۳۵۵ درتهران تشکیل دهد .

سمیناری برای‌بررسی مسائل مربوط به زن همزمان بابرگزاری این‌جشنواره تشکیل خواهد شد .

فیلم‌های مشترك

شرکت گسترش صنایع سینمائی ایـران ، درتهیه این فیلم‌ها سرمایه‌گذاری کرده است .

صحرای تاتارهـا (کارگردان : والریو زورلینی ــ هنرپیشگان : ویتوریـو گاسمن ، جولیانو جما ، ژان لوئی ترن‌تینیان) کاروان‌ها (کارگردان : مایك شمینو ــ باشرکت : کلینت ایستوود) محـرك شیطان است (کارگردان : سیدنی لومت) تأثیر تمدن اسلامی در ایـران (کارگردان : روبرتو روسلینی ــ یك مجموعه شش قسمته) .

این شرکت همچنین فیلمبرداری فیلم «مرد بعدی» درایران (بکارگردانی : ریچاردسرافیان ــ باشرکت شون کانری) را سرویس خواهد داد.

فستیوال مونت کارلو

شانزدهمین فستیوال بین‌المللی تلویزیون «مونت کارلو» از دوازدهم تا بیست‌ودوم فوریه ۱۹۷۶ برگزارگردید .

برنامه این فستیوال شامل فیلمهای خبری ، فیلمهای مخصوص کودکان ، فیلمهای مخصوص حفاظت محیط زیست وفیلمهای‌داستانی‌تلویزیونی بود .

فستیوال نیویورك (زنان فیلمساز)

چهارده فیلم‌کوتاه وچهارده فیلم طویل دردومین فستیوال بین‌المللی فیلمسازان زن از هفتم تا بیستم ژوئن ۱۹۷۶ درنیویورك برگزار خواهدگردید (نخستین دوره این فستیوال در ژوئن ۱۹۷۲ انجام شد). «سیمون دوبووآر، «جین‌فاندا» ، «ملینا مرکوری» و«ریتا مورن از شخصیتهای شرکت‌کننده دراین‌فستیوال هست

فستیوال فیلمهای تخیلی

چهارمین‌فستیوال بین‌المللی‌فیلمهای‌تخی «آوریاز» درماه ژانویه برگزارگردید. ریاس هیئت داوران این فستیوال را «میکل‌آنج آنتونیونی» برعهده داشت . چهره‌های سرشنا این هیئت عبارت بودند از : «ژاکلین بیسه «لسلی‌کارون» ، «سرگئی‌باندارچوك» ، «اوژ یونسکو» ، «ژاك تاتی» ، «آنیس واردا» «جین سیبرگ» .

جایزهٔ کره طلائی

روزنامه‌نگاران خـارجی مقیم هالیو هرساله جوایزی به‌برگزیدگان رشته‌های مختل فیلمسازی بنام«کره‌طلائی» اهدا میکنند. جوا سال ۱۹۷۵ «کره طلائی» طی مراسمی در هت هیلتون لوس‌آنجلس توزیع گردید. فیلم«یك‌نف از قفس پرید» اثر میلوس فورمن رویهمرفت شش جایزه بدست آورد. سایر برندگان عبارتن از : والتر ماتیو ــ آن مارگارت ــ لی‌رمیك ــ تلی‌ساوالاس ــ ریچارد بنجامین.

رفراندوم مجله «سینه‌روو»

مجله هفتگی «سینه‌روو» چاپ بلژیك ک یك مجله سینمائی مردم‌پسند است هرسالـه ط رفراندومی نظرات خوانندگان خود را دربار بهترین‌های سال جمع‌آوری ونتایج آن را اعلا میدارد. خوانندگان این مجله بهترین‌های سال ۱۹۷۵ را باین‌شرح انتخاب کرده‌اند:

بازیگر مرد

۱ – آلن دلون
۲ – ژان پل‌بلموندو
۳ – پل نیومن
٤ – لینو وانتورا
٥ – چارلز برونسون
٦ – استیومك‌کوئین
۷ – رابرت ردفورد
۸ – لوئی دوفونس
۹ – ایوموتتان
۱۰– ژان‌لوئی ترن‌تینیان

بازیگر زن

۱ – رومی اشنایدر
۲ – آنی ژیراردو
۳ – مارلن ژوبر
٤ – میری‌دار
٥ – کاترین دونوو
٦ – جین بیرکین

۷ – میشل مورگان
۸ – بریژیت‌باردو
۹ – اورسولاآندرس
۱۰– لیزتیلور .

فیلم

۱ – تفنگ قدیمی
۲ – برج جهنمی
۳ – داستان پلیس
٤ – عطرزن (بوی‌خوش‌زن)
٥ – ترس روی شهر
٦ – زمین لرزه
۷ – اصلاح شدنی
۸ – رولربال
۹ – پدرخوانده دوم
۱۰– بدنبال موسر

دوهفته فیلم در آمریکا

بمناسبت پنجاهمین سال بزرگداشت سلطنت پهلوی ، شرکت گسترش صنایع سینمائی ایران دو هفته فیلم باهمکاری «آمریکن فیلم انستیتو» و «موزه هنرهای مدرن نیویورک» در اکتبر ونوامبر سال ۱۹۷٦ برگزارخواهدکرد .

کلیه فیلم‌های این دو هفته ازطرف مدیر برنامه‌ریزی «آمریکن فیلم انستیتو» ــ مایکل وب ــ انتخاب شده است :

فیلمهای بلند : طبیعت بیجان ــ تنگسیر ــ مسافر ــ غریبه و مه ــ گاو ــ آرامش درحضور دیگران ــ مغولها ــ داش آکل وشازده‌احتجاب.

فیلم‌های کوتاه: تپه‌های مارلیك ــ آتش ــ زندگی ــ خانه سیاه است ــ حسنی ــ تداعی ــ سفر ــ رخ ــ اتل متل توتوله ــ اونشب که بارون اومد ــ ستون شکسته ــ انتظار .

ده فیلم برگزیده سال (سینما ۷٦)

نویسندگان ماهنامه سینما ۷٦ ده فیلم برگزیده سال را به شرح زیرانتخاب کرده‌اند :

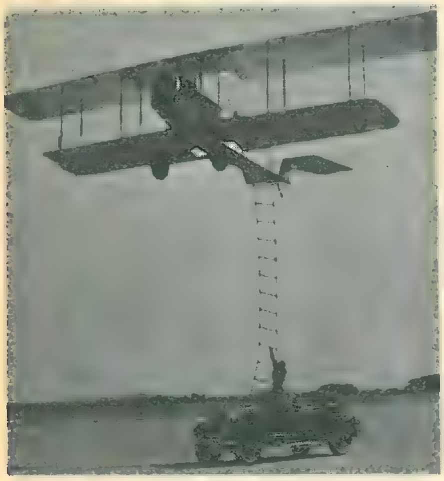
۱ ــ **سفربازیگران** (آنجلو پولوس)
۲ ــ **نش‌ویل** (رابرت‌آلتمن)
۳ ــ **شماره دو** (ژان‌لوك‌گودار)
٤ ــ **آلونسانفان** (برادران تاویانی)
٥ ــ **قانون جنگل** (فاسبیندر)
٦ ــ **معمای‌کاسپارهاوزر** (ورنرهرزوگ)
۷ ــ **دشمن اصلی**
۸ ــ **زنها ، زنها**
۹ ــ **فلوت سحر آمیز** (اینگماربرگمان)
۱۰ ــ **برای الکتر** (میکلوش یانچو) .

برگزیده‌های یکسال
(فیلمز اندفیلمینگ)

نویسندگان‌مجله‌انگلیسی«فیلمز اندفیلمینگ» برگزیده‌های یکسال را (دربررسی فیلم‌های نمایش‌داده شده درانگلستان سال ۱۹۷٥) به شرح زیر انتخاب کرده‌اند :

بهترین فیلم سال : **لنی** (باب‌فاس) .
بهترین فیلم انگلیسی زبان : **تامی** (کن راسل) .
بهترین‌فیلم غیرانگلیسی‌زبان: **قضیه ماته‌یی** (فرانچسکو مازلی) .
بهترین‌کارگردانی: **میکل‌آنجلوآنتونیونی** (حرفه : خبرنگار) .
بهترین‌بازیگرمرد : **داستین هافمن** (لنی) .
بهترین بازیگر زن : **آن‌مارگرت** (تامی) .
بهترین بازیگر مرد «نقش دوم» : **پل نیکلاس** (لیستومانیا)
بهترین بازیگر زن «نقش دوم» : **والری پرن** (لنی) .
بهترین فیلمنامه اریژینال : **عشق ومرگ** (وودی‌آلن) .
بهترین فیلمنامه اقتباس شده : **قتل درقطار سریع‌السیر شرق** (پل‌دن) .
بهترین‌فیلمبرداری: **بروس سرتیس** (لنی) .
بهترین مونتاژ : **ورنافیلد** (آرواره‌ها ــ استیون اسپیلبرگ) .
بهترین طراحی صحنه : **فیلیپ هریسون** (لیستومانیا) .
بهترین طراحی لباس : **ژاکلین مورو** (استاویسکی ــ آلن‌رنه) .
بهترین‌فیلم موزیکال: **شبح بهشت** (برایان دی‌پالما) .
بهترین فیلم وسترن : ــ
بهترین فیلم ترسناك : **آرواره‌ها** (استیون اسپیلبرگ) .
بهترین فیلم مستند : **برادر یك صناری داری** (فیلیپ مورا) .
بهترین فیلم پلیسی : **ارتباط فرانسوی ــ ۲** (جان‌فرانکن هایمر) .
بهترین فیلم نقاشی متحرك : ــ
بهترین موسیقی متن : **شکار انسان** (هربی هنکاك ــ ساخته‌ی : مایکل وینر) .
بهترین صدابرداری : **رولربال** (درك‌بال‌ــ اثر : نورمن‌جیوسون) .
بهترین اثرات صوتی وتصویری : **برج جهنمی** (ایروین‌آلن ــ اثر : جان‌گیلرمین) .
بدسلیقه‌ترین‌فیلم : **بانوی‌مسخره** (هربرت راس) .
ناراحت‌کننده‌ترین‌فیلم‌های سال: **اعترافات يك خواننده پاپ** (نورمن‌کوهن) و.. **هرسه‌ی ما** (مارتین‌کمپبل) .



عکس اول : شبح بهشت (برایان دی‌پالما)
عکس دوم : بعدازظهر روز سگی (سیدنی لومت)
عکس سوم : نمایش بزرگ راك ترسناك (جیم شرمن)
عکس چهارم : والدو پیپربزرگ (جرج روی‌هیل)

فیلمی کـه کمتر از ارزشش مطرح شد : **شامپو** (هال‌اشبی) .

فیلمی‌کـه کمتر از رازلشش مطرح شد : **والدو پیربزرگ** (جرج روی‌هیل) .

بهترین تازه‌وارد : **جسیکا هارپر** (شبح بهشت) .

امیدوارکننده‌ترین کارگردان فیلم : **ژرژ پان‌کوسماتوس** (کشتار در رم) .

ناامیدکننده‌ترین فیلـم : **نمایش بزرگ ترسناك راك** (جیم شرمن) .

جایزه مخصوص به : **سیدنی لومت** (بعداز ظهر يك روز سگی) .

کاندیداهای اسکار ۱۹۷۵

کاندیداهای جوائز اسکار ۱۹۷۵ کـه برندگان آن روز دهم آوریل انتخاب خواهند شد عبارتند از :

بهترین فیـلم : باری لیندون (استنلی کوبریك) بعداز ظهر يك روز سگی (سیدنی لومت) آرواره‌ها (استیون اسپیلبرگ) نشویل (رابرت آلتمن) کسی از قفس پرید (میلوش فورمن) .

بهترین فیلم خارجـی : دورزواوزالا (شوروی) سرزمین موعود (لهستان) نامه‌ای از ماروسیا (مکزیك) سانداکان شماره ۸ (ژاپن) عطر زن (دینوریزی) .

بهترین بازیگر مرد : والتر ماتیو (پسران آفتاب) آل‌پاچینو (بعدازظهر يك روز سگی) ماکسیمیلیان شل (مردی در اتاقك شیشه‌ای) جیمز واتیمور (آنهارا بجهنم بفرست ، هری) .

بهترین بازیگرزن: ایزابل‌آجانی (سرگذشت آدل آش) آن مارگرت (تامی) لوئیز فلچر (کسی ازقفس پرید) گلندا جاکسون (هدا) کارول کین (پائین شهر) .

بهترین کارگـردان : فـدریکو فللینی (آمارکورد) استنلی کوبریك (باری لیندون) سیدنی لومت (بعدازظهر يك روز سگی) رابرت آلتمن (نشویل) میلوش فورمن (کسی از قفس پرید) .

حرفها و خبرها

از : پیتر کاوی

اختصاصی برای مجله «سینما ۵۵»

درباره‌ی چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران

IVth TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL 1975

وبالاخره چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران هم بپایان رسید به عنوان يك مشاهده‌گر خارجی درباره جشنوازه تهران چه می‌توان گفت که تاکنون صدها بار توسط دیگران گفته نشده باشد ؟

اول‌اینکه میهمان‌نوازی‌ایرانی‌هافوق‌العاده است و حتـی سخاوتمندانه‌ترین کوشش‌هـای جشنواره‌های دیگررا تحت‌الشعاع قرارمیدهد . اقامت در هتل‌های مجللی چـون هیلتون و اینترکنتیننتال برای روزنامه‌نگاران يك پذیرائی لذت‌بخش واستثنائی‌بود وساعت دو بعدازنیمه‌شب درمیان باران شدید به تهران رسیدن (چیزی که برای من پیش‌آمد) وبا استقبال‌گرم روبروشدن وبلافاصله به راحتی به‌گرمای هتل برده شدن کافی‌بودکه خستگی يك سفر بین‌القاره‌ای را ازتن بدرکند .

دیگر اینکه چشم‌انداز وسیع برنامه‌های سینمائی متنوعی‌که جشنواره تهران فراهم‌آورده بود بسیار پـرابهت بود . خیلی بیشتر ازهمه جشنواره‌های دیگر باستثنای «کان» .

مشکل عمده جشنواره تهران محل آنست. البته يك‌کاخ مرکزی‌جشنواره با تالارهای‌نمایش ومصاحبه ومحل اقامت میهمانان ، فکر بسیار خوبی است ، اما این بدان معنا خواهد بودکه میهمانان خارجی نخواهند توانست بامردم ایران وعکس‌العمل‌هایشان دربرابرفیلم‌ها آشناگردند. چنین مرکزی با این خطر احتمالی روبروست‌که به صورت يك برج عاج سینمائی وفانتزی برای فستیوال‌روهای پولدار وسینماگران سرشناس بین‌المللی درآید .

مگراصفهان چه عیبی‌دارد ؟ هتل شاه‌عباس می‌تواند بهترین مکان برای اقامت میهمانان‌باشد وتعداد تالارهای نمایش فیلم هم دراین شهرکه کم نیست . منتها این طرح يك عیب‌دارد ، بدین معناکه جشنواره اهمیت جهانی خودرا ازدست خواهد داد ودیگرنخواهد توانست دراین باشدکه به صورت یکی‌ازدو یا سه جشنواره جهانی درآید . درشهراصفهان جشنواره ایران برای همیشه به صف فستیوالهای دومی مانند «سورنتو» و «لوکارنو» که در ارزششان شکی نیست ، خواهد پیوست .

به هرحال‌ببینیم چه نقشی‌ازتهران‌در درفاصله با عجله ازيك سینما به سینمای‌دیگر برنامه مسابقه به‌يك رتروسپکتیو رفتن در باقی مانده است .

اینکه فیلم «**گمگشته**» درآخرین لحظ به دفتر جشنواره برسد و جایزه بزرگ مجـ زرین بز بالدار برای بهترین فیلم را برباید چیزی جز يك شوخی تقدیرمیتواند باشد ؟ این فیلم به جشنواره نرسیده بود ، جایزه بزر بی‌شك تصیب فیلم «**نخستین‌گام**» ساخته مشلیتزه» میگردید .

فیلم «**گمگشته**» لینا ورتمولر، از هـ شوخ طبعی وطنزگرنـده وآشتی‌ناپذیر خـ «طلاق به سبك ایتالیائی» وکمدی‌های ایتالی دهه شصت برخوردار است وضمناً حول یکی داغترین موضوعات روز دور میزند– تساو حقوق زنان . درایالات متحده خانم‌های متـ این فیلم را به عنوان يك‌اثرمخالف تساوی‌حقو زنان طردکردند .

حال‌آنکه دراین‌فیلم‌تسلیم شدن زن‌دربرا مرد تنها ظاهرقضیه است و ورای این ظاهر حقیقت انکارناپذیر باقی میماند : اینکه ازمیـ دوعاشق ، زن واقع‌بین‌تر وقابل‌انعطاف‌تر اسـ ومرد همچنان زندانی غرایز بدوی وتاروپو مقرراتی‌که اجتماع با ظرافت دور او تنیده با می‌ماند .

طی سه سال‌گذشته‌ازکشورهای‌اسکاندیناو هیچ فیلمی درتهران جایزه نربود وبسیاری فستیوال‌روها معتقد بودندکه «**مسخ**» ایبو وژل که درسوئد ساخته شده میبایست بخاطر قدر تخیلش دراجرای نکات فنی ودرك صحیح ازمحیط زمان داستان دربازآفرینی این داستا کوتاه‌کابوس‌مانند ازکافکا– يك‌جایزه میگرفت فیلم «**آخرین ماجرا**»ی «یان هالدوف» هـ برچند فیلم دیگرقسمت مسابقه میچربید وفقد فیلمبرداری بسیار بد آن بودکـه این بررسـ هوشمندانه و حساس از مراحل مختلف سقوط روحی يك مرد جوان را خراب‌کرد .

ازنظر بازی دوآکتریس فیلم «**انتظارات بزرگ**» ازمجارستان ، «ماری توروچیك» «مایا کوموروفسکا» فوق‌العاده بودند . این‌دقیقـ ازآن نوع فیلم‌هائی است‌که باید دريك جشنوار فیلم به نمایش درآید – فیلمی بود درابعاد جاه طلبانه ، پیچیده ومحکوم به اینکه هیچوقت توسط توزیع کنندگان عمده جهانی‌خریده نشود آنهاکه ازآهنگ‌بطئی وحرکت مبهم‌آن‌بی‌حوصـ















عکس بزرگ : گمگشته (لینا ورتمولر)
سمت راست (بالا) : آخرین ماجرا «یان هالدوف»
سمت راست (پائین) : آلیس دیگر اینجا زندگی نمی‌کند (مارتین اسکورسیس)
سمت چپ (اول) : نخستین‌گام «نانا مشلیتزه» - (دوم) : پیروسمانی «جرج شنگلایا» - (سوم) : ت مثل تقلب «اورسن ولز» - (چهارم) : انتظارهای طولانی «ایمره جیونجیوشی»

میشدند نشان میدادند که مغزهای کوچکشان تنها طالب دلهره‌ها وهیجان‌های سریع وحقه‌های بی‌تأثیراست .

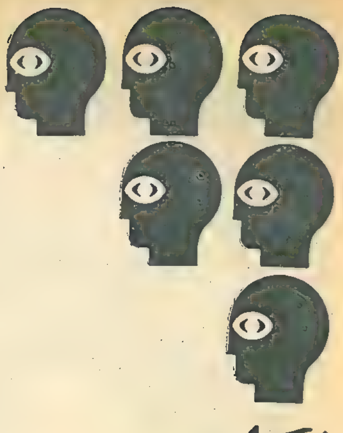
«**جشنواره جشنواره‌ها**» دارد به صورت یکی ازجالب‌ترین برنامه‌های تهران درمیآید. حداقل نیمی ازبیست فیلم این برنامه ازآثارزبده سینمائی بودندکه فیلم «**پیروسمانی**» شنگلایا برتارك آنها میدرخشید. این فیلم شرح حال یك نقاش گرجستانی است که با تصاویری آرام ویادآورنده «برسون» بازگو میگردد. وچقدر عاقلانه بود تصمیم کمیته انتخاب درگزینش فیلم «**آلیس دیگر اینجا زندگی نمیکند**» که بخاطر بازی درخشان «الین برستاین» میبایست در «کان» یك جایزه بزرگ میگرفت.

برنامه «نمایش‌های ویژه» چند تائی اثر پیش‌پا افتاده داشت، اما «**ت مثل تقلب**» اورسن ولز برای آنها که نتوانسته بودند آنرا در «کان» یا «سان سباستیان» ببینند همچون چراغ راهنمائی میدرخشید. «ولز» گاه با چرخشی سریع، ردای بلند، گاهی با درخشش نگاهی شوخ وگاه با حرکت آمرانه دست ما را برای ۹۰ دقیقه با اندیشه‌هایش درباره زندگی، هنر وتوهماتی که لازم سرگرم کردن وشدن است، سرگرم میکند. وتك گفتار او درسایه کلیسای «شارتره» ازجمله مؤثرترین وفصیح‌ترین سکانس‌ها درمجموعه کارهای هنری اوست.

متأسفانه خیلی کمتر ازآنچه که به من امکان دهد معقولانه درباره سینمای ایران اظهارنظر کنم، توانستم ازفیلم‌های ایرانی که درسینما «سینه‌موند» به نمایش گذارده میشد، ببینم.

اما ازفیلمهای «آنتونیونی» و «تروفو» چندتائی را دیدم. چه خوب شاهکاری چون «**کسوف**» می‌تواند دربرابر تهاجم زمان دست نخورده باقی بماند وهنوز چه باشکوه است «مونیکاویتی» وچه جالب بود دیدن انبوه تماشاگران در سالن سینما «گلدن سیتی» که با حوصله وعلاقه این فیلم راکه به زبان ایتالیائی وبدون زیرنویس بود تا به‌آخر تماشا کردند. این نشانه دلبستگی حقیقی وصمیمانه به سینماست و نشانه دیگر این چنین دلبستگی به سینما جلسه مطبوعاتی با «آنتونیونی» دروسط شهر تهران بودکه علی‌رغم برف و باران گروه عظیمی از سینمادوستان درآن شرکت جستند. برای من دیدن این استاد فوق‌العاده حساس، صادق وبدبین نقطه اوج جشنواره بود. کشاندن «آنتونیونی» به تهران کاری است که «هژیر داریوش» و همکارانش می‌توانند به‌آن ببالند، زیراکه یك جشنواره فیلم تنها مجموعه‌ای ازفیلم نیست، بلکه فرصتی برای گردهم‌آمدن سینماگران و سینمادوستان نیزهست.

درانتظار تهران، ۱۹۷۶ !



نگاهی به‌سینما در ایران در سال ۱۳۵۴

فیلمهای خارجی :

فیلمهای قابل اعتنای خارجی که در سال ۱۳۵۴ در سینماها برای عموم به‌نمایش درآمد عبارتند از : برزخ (نیکلاس روئك) انسان وحیوان (برت هانسترا) مترسك (جری‌شاتزبرگ) فرانکشتین‌جوان (مل‌بروکز) بوی خوش‌زن (دینوریزی) خواب‌آلود (وودی آلن) سر آلفردو را برایم بیاور (سام پکین‌پا) دایره مرگ (ژان پیرملویل) وبعد . . . چهار تفنگدار (ریچارد لستر) یکه تازان (ریچارد بروکس) قتل درکاتامونت (کریستوف زانوسی) برخورد کوتـاه (آلن بریجز) کالیفرنیا نصف به نصف (رابرت آلتمن) کشتار در رم (ژرژپان کوسماتوس) خاکسترهـای چهارشنبه (لاری پیرس) و کارآگاه جسور (فیلیپ دوبروکا) . . . .

بازار فیلمهای با ارزش تکراری درسال ۱۳۵۴ داغ بود و از میان آنها بایستی ازاین فیلمها نام‌برد : رم (فدریکو فلینی) آمارکورد (فدریکو فلینی) خیلی خاطرتو میخوام (پیتر یاتز) سرپیکو (سیدنی لومت) اسارت بخاطر آزادی (جان‌هوستن) پاپیون (فرانکلین شافنر) این فرار مرگبار (سام پکین‌پا) شعله‌های آتش (جیلو پونته‌کوروو) سه تفنگدار (ریچارد لستر) ریو براوو (هوارد هاکز) راز کیهان (استانلی کوبریك) مـردی برای تمام فصول (فرد زینه‌مان) دایره سرخ (ژان پیر ملویل) برهنگان و مردگان (رائول والش) زنده باد زاپاتا (الیاکازان) کابوی نیمه‌شب (جـان شله زینگر) . . .

فیلمهای ایرانی :

بدون این‌که قصد بحث درباره کیفیت فیلمهای ایرانی سال ۵۴ را داشته باشیم، تنها به‌چند فیلم بهتر ایرانی کـه در سال گذشته به‌نمایش درآمدند اشاره میکنیم.

در مرحله اول بایـد از فیلمهای : غریبه و مه (بهرام بیضائی) طبیعت بی‌جان (سهراب شهیدثالث) گوزنها (مسعودکیمیائی) وبعد: زنبورك (فرخ غفاری) مهرگیاه (فریدون‌گله) را نام برد.

باین ترتیب مشاهده میشود که در سال ۵۴ مثل سال گذشته ــ سینما در ایران نزول داشته و ارزش و کیفیت آن بمراتب از سال ۵۳ پائین‌تر آمده و هم سینمای ایران به‌نسبت سال گذشته از جهت‌کیفی سقوط داشته است، بطوریکه تعداد فیلمهای خوب ایرانـی به‌زحمت به ۵ فیلم میرسد.

خوشبختانه در این میان، مراکز و مجامعی وجود دارندکه اقدام به‌نمایش فیلمهای خوب و ارزنده سینمای دنیا میکنند، واین مورد تا حدودی میتواند نیاز واقعی دوستداران سینما را برآورده سازد.

سازمانهای غیرانتفاعی سینمائی در سال ۱۳۵۴ چون گذشته، کوشش‌های سازنده‌ئی داشتند و درمرحله اول باید از «فیلمخانه ملی ایران» (آرشیو فیلم ملی ایران) شروع‌کنیم.

فیلمخانه ملی ایران :

«فیلمخانه ملی ایران» متأسفانه در ۶ماه اول سال ۵۴ فعالیت چندان درخشانی نداشت. در اولین ماه‌های سال ۵۴ این فیلمخانه دوفیلم روسی «شکست آلمان‌ها در برابر مسکو» (وارلامف ــ کوپالین) و«نهصد روز فراموش نشدنی» (ولوی سولوتزوف) را نمایش داد وبعد مدتی درسکوت فرو رفت و ازهفته آخر شهریور ۵۴ مجدداً فعالیت خودرا با برگزاری یك نیمه‌جشنواره از سینمای شوروی آغاز کرد. فیلمهائی که دراین نیمه جشنواره به‌نمایش درآمدند عبارتند از : جنگ عظیم ولگا (ماریا سلاوینسکایا ــ ۱۹۶۲) قوس وقزح (مارك دانسکوی ــ۱۹۴۳) نبرد اوکراین (آلکساندر دافژنکو ــ ۱۹۴۳) دو جنگجو (لئونیدکولف ــ ۱۹۴۳) برلین (یولی رایزمن ــ ۱۹۴۵).

«فیلمخانه ملی ایران» پس‌از آن به‌نمایش تعدادی از آثار دوره صامت «فریتزلانگ» اقدام کرد ــ البته پس‌از آنکه انستیتوگوته آنها را نمایش داد ــ و این فیلمها عبارتنـد از : مرگ خسته ــ دکتر مابوزه ــ جهنم جنایت ــ متروپولیس ــ ام ــ شهری بدنبال قاتل و وصیت‌نامه دکتر مابوزه.

فعالیت بعدی این‌فیلمخانه نمایش تعدادی فیلمهای کوتاه مستند وصنعتی سینمای ایتالیا ونمایش فیلم‌های «همشهری‌کین» و «سه پدرخوانده» اثر «جان فورد» بوده است.

این فیلمخانه از دوازدهم اسفند ۵۴ نیـز اقدام به‌نمایش هفت فیلم لهستانی‌کرد. فیلم‌ها عبارتند از : داستان گناه (پوروفچك) وسوسه (لیزلویچ) طوفان (یرژی هوفمان) خـاکستر و الماس ــ شکار مگس و سرزمین موعود (آندره وایدا) و تعادل (کریستف زانوسی). نمایش فیلمها تا ۳۱ فروردین ۵۵ ادامـه خواهد داشت.

انجمن فرهنگی ایران وآمریکا :

انجمن ایران وآمریکا برخلاف سال گذشته کـه اقدام به‌نمایش فیلمهائی از دوره‌های خاصی از سینمای آمریکا ومرور آثار چند فیلمساز معتبر وچند بازیگر برجسته کرد، درسال ۵۴ فعالیت چندان قابل توجهی نداشت. در ۶ ماه اول سال ۵۴ این فیلمها دراین انجمن به‌نمایش درآمد:

آخرین برگ (الین‌می) جنون (آلفرد هیچ... آلفی (لوئیس‌گیلبرت) لی لی (چارلز والترز) و مجموعـه فیلم در ۲۶ قسمت ۲۶ دقیقه‌ای مخص... کودکان بنام «تیله بزرگ آبی».

در نیمسال دوم، این انجمن اقدام به‌نمایش ... از آثار «اتوپرمینجر» نمود که عبارتند از : دو... خوب ــ کاندوآندار ــ تشریح یك جنایت ــ با ... گمشده ــ سلام برغم وکاردینال. از۲۸ بهمن‌ماه جشنو... فیلمهای ایرانی‌که برگزیده‌ئی از فیلمهای منتخب... از آغاز سینما در ایران تا زمان حاضر است، در ... انجمن برگزار شد که تـا ۲۹ بهمن‌ماه ادامه یاف... فیلمهائی‌که دراین‌جشنواره به‌نمایش درآمد عبارتند...

دخترلر (عبدالحسین‌سپنتا) ولگرد (رئیس‌فیرو... افسونگر (اسماعیل‌کوشان) لات‌جوانمرد (مجید محسنی) شب‌نشینی‌درجهنم (مهدی میثاقیه) عروس‌فراری (... کوشان) ضربت (ساموئل خاچیکیان) عروس فرنگ... (وحدت) گنج قارون (سیامك‌یاسمی) شب قوزی (فر... غفاری) سیاوش درتخت جمشید (فریدون رهنما) قیص... (مسعود کیمیائی) آرامش در حضور دیگران (نا... تقوائی) حسن کچل (علی حاتمی) خواستگاری (عل... حاتمی) خداحافظ رفیق (امیرنادری) طلوع (میناسیان) زیردرخت سنجد (جلال مقدم) رگبار (بهرام بیضائی) چشمـه (آربی آوانسیان) طبیعت بیجان (سهراب شهیدثالث) پستچی (داریوش مهرجوئی) صمد به‌مدر... میرود (پرویز صیاد) زنبورك (فرخ غفاری) شازد... احتجاب (بهمن فرمان‌آرا) و تعدادی فیلمهای کوت... مستند از فیلمسازان ایرانی.

در هفته آخر بهمن‌ماه نیـز یك رشته فیلم تح... عنوان «فیلم به‌منزله‌ی هنر ــ هنر وتصویرهای هنری از زنان فیلمساز آمریکائی در این انجمن به نمای... درآمد.

انجمن فرهنگی ایران وفرانسه :

این انجمن درسال ۵۴ فعالیت درخشانی در مور... نمایش آثار برجسته سینماگران فرانسوی داشت . ا... «ژان پیرملویل» فیلمهای کلاه (۱۹۶۲) ــ دایره مرگ (آخرین‌کار این فیلمساز فقید) دراین انجمن به‌نمایش گذاشته شد .

از «ژان لوك‌گودار» دوفیلم «پی روی دیوانه» و«آلفاویل» را نمایش‌داد. از «آنیس واردا» فیلمهای « کلئو از ۵ تا هفت » (۱۹۵۹) ــ «مخلوقهـا» و «خوشبختی» (۱۹۶۵) را به نمایش آورد. از «کلود شابرول» دوفیلم «پسرعموها» و «جدائی».

از«مارك‌آلگره» فیلم«لومیر»که فیلمی‌نیمه‌مستند درباره لوئی لومیر است، از ولادیمیر فورژانسی فیلم «آتش‌مقدس»، از «آندره کایات» فیلم «گذرگاه رن»، از«لوئی‌مال» فیلم «آسانسور برای‌قتل‌گاه» از «برتران تاورنیه» فیلم (ساعت ساز سن‌پل)، از «مارسل کارنه» فیلم «هتل‌شمال» از «آبل گانس» فیلم «ناپلئون‌کبیر وانقلاب‌فرانسه»، از«فرانسواتروفو» فیلم «ژول وژیم»، از «ژان لوئی برتوچلی» فیلم «پولینا ۱۸۸۰» و از «پیرژالو» فیلم «صندلی خالی» و از «مارسل کامو» فیلم (اورفه‌ی‌سیاه ــ۱۹۶۰) و از «موریس پیالا» فیلم (دهن‌باز) و از «پیتربروك» فیلم (مدراتو کانتابیله) را به‌نمایش درآورد.

انجمن فرهنگی ایران و آلمان ــ انستیتو گوته :

انجمن فرهنگی ایران وآلمان و انستیتو گوت...

این فیلمها را درسال ۵٤ از فیلمسازان آلمانی به‌نمایش درآوردند :

اصلاح ناپذیران (روبرت اشتروم برگر) **ملکه** (هارالد براون) **این یکی و آن دیگری** (تام تولد) **زمین تنیس** (فیلم تلویزیونی از مجموعه آلمانی «کمیسر») **والنشتاین‌ها** (فرانس‌پترویرت) **مهمانخانه‌ای دراشپسارت** (کورت هوفمن) **ساعت آلمان** (پیتربووه).

مرور برآثار صامت فریتزلانگ : **مرگ خسته — متروپولیس — دکترمابوزه — دوزخ جنایت — وصیت‌نامه دکتر مابوزه — ام — شهری درجستجوی قاتل.**

از دیگر فیلمهائی که در این انجمن به‌نمایش درآمد باید ازفیلمهای ذیل نام برد:

آرامش برای یك سلطان جوان (فاس بیندر) **سفر مامان کراوزن به سوی خوشبختی** (محصول ۱۹۲۹ سینمای اکسپرسیونیست آلمان اثر : فیلی یوتزی) **آریانه** (پولچیز) **رفاقت** و **«تفنگ پاندورا»** (گئورك ویلهلم پابست) **ما بچه‌های استنائی و قصرگریپس هولم** (کورت‌هوفمان) **مرگ ماریا مالی‌براون** (ورنرشروتر) **آتش‌گاه** (فولکرشولندورف) ویك‌فیلم از آلبرموریس: **باد صبا** .

دانشکدهٔ هنرهای زیبا :

از شنبه دوم اسفند تا نهم اسفندماه به‌همت گروه تآتر و سینما اداره فعالیت‌های فوق برنامه دانشگاه تهران ٦ فیلم از آثار **«ژاك دمی»** فیلمساز فرانسوی در سالن تئاتر وسینما دانشکده هنرهای زیبا به‌نمایش درآمد. فیلم‌ها عبارت بودند از :

«لولا — خلیج فرشتگان — چترهای شربورگ — دختر خانم‌های روشفور — مدل‌شاپ» و«مهمترین واقعه بعد از ورود انسان به ماه» (درتهران : مرد آبستن).

ضمناً روز هفتم اسفند ماه یك مصاحبه مطبوعاتی با ژاك دمی درتالار مولوی برگزار گردید.

سینمای آزاد :

سینمای آزاد از هفته آخر اردیبهشت ماه ۵٤ فعالیت مستمری‌را درزمینه‌نمایش آثارخوب سینماگران ایرانی و خارجی آغاز کرد و هرهفته، چهارشنبه‌ها در سینما سینه‌موند، «کلوب سینمائی سینمای آزاد» اقدام به‌نمایش یك فیلم طویل ایرانی، خارجی وفیلمهای‌کوتاه سینماگران فیلمهای هشت سینمای‌آزاد نمود.

در زمینه فیلمهای کوتاه و بلند از سینماگران ایرانی، درسال ۵٤ این‌فیلمها درکلوب سینمائی سینمای آزاد نمایش داده شد :

لنز (فرامرز اوتان) **ارگانیك** (فرامرز معطر) **جایزه** (ابراهیم وحیدزاده) **جرس**(کیومرث درم‌بخش) **زیارت** (عبدالله باکیده) **بربزه** (سیدبها طاهری) **انتها** (مجیدقاری‌زاده) **مدرسه‌عباسقلی‌خان** (هادی‌حسین‌زاده) **با همرهان سست** (مهرداد تدین) **مهاجرت** (کیومرث درم‌بخش) **اونشب‌که بارون اومد** (کامران شیردل) **مشهد اردهال، خرما، اربعین و بادجن** (ناصر تقوائی) **بداعی** (نورالدین زرین‌کلك) **گردش در یك‌روز خوش آفتابی** (حسن بنی‌هاشمی) **رخ** (صادقی) **انتظار** (امیر نادری) **مسافر ونان وکوچه وتجربه** (عباس‌کیارستمی) **رای‌تازه**(سهیل‌سوزنی) **عصارخانه جماله**(محمدپیرام) **خورشید کویر** (فریال بهزاد وغلامرضا آزادی) **تخت جمشید** (فریدون رهنما) **چه هراسی دارد ظلمت روح** (نصیب نصیبی) **وهم — باران باید — خانه‌ابری وبرکه خنك — آزار سرخ** (غلامحسین طاهری دوست) **چشمه** (آربی آوانسیان) **آرامش درحضور دیگران** (ناصر تقوایی) **موسیقی برای چشم** (جمشید نرسی) **میراث** (محمدرضا اصلانی) **ملحمه‌ی‌آخر** (محمدرضا مقدسیان) **طبیعت بیجان** (سهراب شهیدثالث) **غریبه ومه** (بهرام بیضائی) **پسرشرقی** (مسعودکیمیائی).

درزمینه فیلمهای خارجی، این‌فیلمها نیز درکلوب سینمائی سینمای آزاد به‌نمایش درآمد : **همشهری کین** (اورسن‌ولز) **از نفس‌افتاده** (ژان لوك‌گودار — به‌لحاظ استقبال ازاین‌فیلم، نمایش‌آن دوبار تکرار شد) **بزرگتر از زندگی** (نیکلاس ری) **سنسو** (لوکینو ویسکونتی) **توت‌فرنگیهای وحشی — چهره — چشم‌شیطان** (اینگمار برگمان) **کان کان** (ژان رنوار) **خانمی از شانگهای** (اورسن‌ولز) **خانمی با سگ‌کوچکش** (یوسف هایفتیز) **سانست بلوار** (بیلی‌وایلدر) **آلفاویل** (ژان لوك‌گودار) **باد صبا** (آلبرلاموریس).

سینمای آزاد ، جشنواره‌هائی نیز در اصفهان، اهواز، خرم‌آباد، آبادان، شیراز، مشهد وهمدان ترتیب داد .

جشنواره‌ها

جشنواره‌ها نیز درسال گذشته فیلمهای باارزشی‌را به‌نمایش گذاردند. جشنواره‌ای که در شهریورماه ۵٤ از ۳۰ مرداد تا ۸ شهریور برگزار شد درحاشیه **«نهمین جشن هنر ایران»** بود که طی آن ده فیلم موزیکال از سینمای آمریکا به‌نمایش درآمد :

فارغ (مارك سیدریچ) **پرواز به ریو — داستان وست‌ساید** (رابرت وایز — جروم رابینز) **هفت عروس برای هفت برادر** (استانلی دانن) **چترهای شربورگ و دختران روشفور** (ژاك دمی) **بانوی زیبای من** (جورج کیوکر) **دختر مضحك** (ویلیام وایلر) **سوئیت چریتی** (باب‌فاس) و **سلام دالی** (جین‌کلی).

ضمناً فیلم **«درغربت»** از «سهراب شهیدثالث» نیز درآخرین روز نهمین جشن هنر ایران به‌نمایش درآمد.

کمی پیش‌از برگزاری «نهمین جشن هنر ایران» دوجشنواره دیگر برگزار شد. اولین جشنواره، جشنوارهٔ توس بود که در تیرماه ۵٤ برگزار و درآن فیلمهای زورخانه (عباس شباویز) شاهنامه ومردم (نصیب‌نصیبی) فردوسی ومردم (حسین ترابی) شاهنامه ازخطی تا چاپی (خادم‌زادگان) به‌نمایش درآمد.

جشنواره دیگر، سومین‌جشنواره فیلمسازان جوانان منطقه آسیا بود که ۱۵ مرداد در سینما آریانا شیراز افتتاح شد. از ایران ۱٦ فیلم کوتاه (۳فیلم۱٦میلی‌متری رنگی و ۹ فیلم سوپرهشت رنگی) در قسمت مسابقه باهمکاری سینما آزاد — کانون پرورش فکری‌کودکان و نوجوانان نمایش داده شد.

جشنواره تابستانی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان مطابق سال قبل، درپارك نیاوران در تیر و مرداد ماه برگزار و در آن ۲۱ فیلم کوتاه برای کودکان به‌نمایش درآمد.

هفتمین جشنواره سینمای آزاد از ۲٦تا۳۰ مهرماه در سینما سینه‌موند برگزار شد و طی آن بهترین آثار یك ساله سینمای هشت ایران و سینمای کشورهای بلژیك و فرانسه طی مسابقه‌ای به‌نمایش درآمد. برای اولین‌بار نیز از ۲٦ تا ۲۹ مهرماه ، اجتماعی از سینماگران آماتور ایران برای بحث درباره مشکلات موجود سینمای هشت در سینما سینه‌موند برپا شد.

دومین جشنواره فیلمسازان جوان ایران ، همزمان با جشن‌های فرهنگ‌وهنر، طی دومرحله برگزار شد. ابتدا مرحله‌ی منطقه‌ای سینمای جوان ایران در ده استان برگزار شد وآنگاه فیلمهای انتخاب شده از شهرستان‌ها به‌مدت دوشب درسینما سینه‌موند به نمایش درآمد.

جشنواره مهم دیگر دهمین جشنواره بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان از ۱۱ تا ۱۸ آبان‌ماه ۵٤ بود. از ویژگی‌های این دوره از جشنواره اختصاص دادن دوبرنامه به آثار **«ژاك تاتی»** و بزرگداشت **«لورل وهاردی»** بود که بی‌نهایت مورد توجه قرار گرفت. فیلمهای جشنواره‌دهم در سه‌سینمای شهرفرنگ، گلدن‌سیتی و شهرقصه به نمایش درآمد. و سرانجام، «چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران» که جریان برگزاری آن درشماره گذشته سینما ۵٤ درج شده است. دراینجا بی‌مناسبت نیست اشاره‌ئی به یك نیمه‌جشنواره از فیلمهای ژاپنی بکنیم‌که در دی‌ماه باهمکاری اداره فرهنگی سفارت ژاپن در سینما گلدن‌سیتی برگزار شد وتعدادی ازفیلمهای مستند ۱٦میلیمتری ژاپنی به‌نمایش درآمد.

فیلمهای سینمای ایران درسال ۱۳۵٤

درسال۱۳۵٤، مجموعاً ۵۹فیلم‌ایرانی برای‌اولین‌بار در تهران به‌نمایش درآمد. اسامی فیلمها از این قرار است :

همسفر (مسعود اسدالهی) پاشنه‌طلا (نظام فاطمی) صمد خوشبخت میشود (پرویزصیاد) چشمان‌بسته (خسرو پرویزی) شبگرد (امان منطقی) زنبورك (فرخ‌غفاری) هوس (ایرج قادری) مهرگیاه (فریدون گله) جنجال (اسماعیل پورسعید) فرار ازحجله (جواد طاهری) دزد سوم (عباس شباویز) تاموس (رکنی) غریبه ومه (بهرام بیضائی) سارق (عباس شباویز) قسم (امیرشروان) صدای صحرا (نادر ابراهیمی) مشکی (ناصرمحمدی) بامید دیدار (هوشنگ شفتی) تیرانداز (رضا صفائی) طبیعت‌بیجان (سهراب شهیدثالث) انگشت‌نما (اسماعیل پورسعید) هم‌خون (کامران قدکچیان) همت (خسرو پرویزی) هم‌قسم (مهدی رئیس‌فیروز) کمین (کامران قدکچیان)شرف(عزیزالله بهادری)زیبای‌پررو (فریدون ریاحی)رانده‌شده (سیامك‌یاسمی) فاصله(مرتضی‌عقیلی) مجازات (مهدی فخیم‌زاده) راننده اجباری (ناصر محمدی) خانه‌خراب (نصرت‌کریمی) فراشباشی (ایرج صادقپور) هدف(ایرج‌قادری) شب‌غریبان(امیرمجاهد — فروزان دلجو) تعصب(تقی‌مختار) اسلحه(ناصرمحمدی) رقیب (اسماعیل پورسعید) هیچکی بابانمیشه (داریوش کوشان) کینه (عباس‌کسائی) اخم نکن سرکار (امیر شروان) چشم انتظار (فریدون ژورك) دختر نگو بلا بگو (جمشید شیبانی) حسرت (نظام فاطمی) ذبیح (محمد متوسلانی) نیزار (محمود کوشان) خداحافظ کوچولو (رضا عقیلی) مرد ناآرام (سیروس قهرمانی) کندو (فریدون گله) شاهرگ (داودنژاد) غلام زنگی (قدرت‌الله بزرگی) عبور از مرز زندگی (رضا صفائی) گوزن‌ها (مسعود کیمیائی) دوآقای با شخصیت (امیر شروان) رفیق (ایرج قادری) مرد شرقی، زن فرنگی (شاپور قریب) مادر، دوستت دارم (داریوش‌کوشان). باباخالدار(مسعود اسدالهی) آلوده(اسماعیل‌پورسعید).

جمشید ارمیان



شرکت سینمائی «چهارنام»

آثار برگزیده خودرا درسال ۱۳۵۵ معرفی میکند

هزار بار مردن



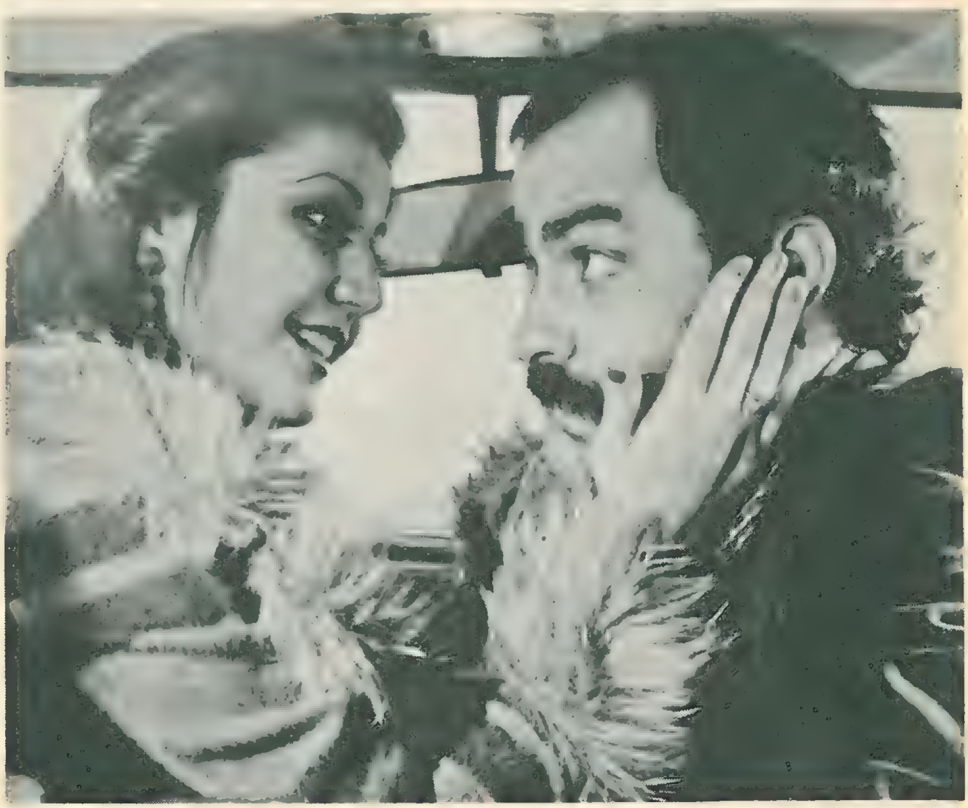
با شرکت :

سعید راد
ملوسك

فخیم‌زاده - کهنموئی - علی آزاد -
پروین سلیمانی - یوسف خلیل‌پور
و عباس قاجار

کارگردان : جلال مهربان

شهر شراب



با شرکت :

مرتضی عقیلی
فخری خوروش
آرمان - هاله
کامی کسروی
فرزانه داودی
و بهرام وطنپرست

کارگردان : فتح‌الله منوچهری

پاداش یك مرد

با شرکت :

بهمن مفید
مرتضی عقیلی
نوش‌آفرین

علی آزاد - شهرآشوب

کارگردان : قدرت‌الله بزرگی

تهیه‌کننده : کاظمیان



راز

با شرکت :

بهمن مفید
شیر اندامی - میری

یوسف خلیل‌پور - پرستو

کارگردان : نظام فاطمی



سیاه بخت

با شرکت :

مرتضی عقیلی
ملوسك

...روز - سرکوب - شهناز -
یوسف خلیل‌پور و نادیا

کارگردان : عباس کسائی



اقتصاد سینما

در فرانسه ...

اگرچه مشکل میتوان فیلم را بعنوان یك کالا محدود به ضوابط ساده‌اقتصادی کرد (ارزش فیلم غیرمادی است . این تصاویر هستند که تعیین ارزش میکنند نه خود فیلم وبهای ساخت آن) کسانی راکه دربهره‌برداری‌مالی درمراحل‌مختلف نقشی بعهده دارند ، به سادگی قابل طبقه‌بندی هستند . واسطه‌هائی که فیلم درمرحله سرمایه‌ـ گذاری وبهره‌برداری دردستهای آنان دست به دست میشود عبارتنداز : تهیه‌کننده ، پخش‌کننده ونمایش‌دهنده .

۱ – تهیه‌کننده :

تهیه‌کننده درکارساختن فیلم حاکم مطلق است . اگریك کارگردان سوژه‌ای نزد او ببرد ، هنرپیشه را انتخاب‌کند ویا سایرعوامل سازنده راگرد آورد ، تهیه‌کننده است که ازنظرمالی و سازمانی ساختن فیلم را بمرحله عمل درمیآورد .

وی‌هزینه ساختن‌فیلم راتعهدمیکند وهنگام فیلمبرداری ۵۰ یا ۶۰ درصد هزینه را میپردازد (۴۰یا۵۰ درصد بقیه شامل مونتاژ، صداگذاری، لابراتوار وغیـره میگردد) . تهیه‌کننده برای تضمین سرمایه‌اش می‌تواند ازهفت منبع مالی کمك بگیرد :

الف ــ پیش‌پرداخت پخش‌کننده فیلم‌که به هنگام فیلمبرداری‌به‌تهیه‌کننده پرداخت‌میشود. گاهی پخش‌کننده قسمتی ازسرمایه تهیه‌کننده را به‌صورت مینیموم گارانتی میپردازد .

مبلغ پیش‌پرداخت بین پنجاه هزار تا پنج میلیون فرانك بسته به بودجه فیلم ، کیفیت‌کار، ومیزان شهرت واعتبار بازیگران وکارگردان متغیراست .

ب ــ پیش‌فروش‌کردن فیلم به‌کشورهای خارجی‌کـه معمولاً با توجه به نوع داستان ، بازیگران وبعضی عوامل دیگر (برحسب سلیقه تماشاگران هرکشور) صورت میگیرد ، برای پیش‌فروش‌کردن به‌کشورهای‌خارجی ممکن‌است با هرکشور قرارداد جداگانه بسته شود یا یك کمپانی بزرگ عهده‌دار پخش جهانی آن‌گردد.

ج ــ وام مرکز ملی سینماکه با توجه به کیفیت سوژه پرداخت میگردد . مبلغ این وام بین صد هزار تا هفتصدوپنجاه هزارفرانك است. طبیعتاً کمیسیون‌وام فقط روی سناریو اظهارنظر میکند ونه فیلم تمام شده . دلایل انتخاب متفاوت هستند. مثلاً ارزش پروژه عرضه شده ، اعتبار کارگردان ونویسنده سناریو ، وکیفیت‌اقتصادی فیلم . گاهی‌دیده میشودکه‌کمیسیون وام درمیان فیلمهای‌مؤلف ، فیلمهای هنروتجربه ، به‌فیلمهای کاملاً تجاری‌که معمولاً مسئله مالی ندارندکمك کرده است .

باین ترتیب‌کمیسیون وام‌گاهی برای‌ایجاد تعادل میان هزینه ومخارج ، ازکمك به فیلمهای تجاری نیز خودداری نمیکند .

ازفروش اکران اول فیلم حداقل پانزده درصد ازسهم تهیه‌کننده وپخش‌کننده ، برای بازپرداخت وام ، به حساب «مرکز ملی سینما» منظور میگردد . البته بازپرداخت وام بعد از برداشت مخارج پخش‌کننده برای نمایش فیلم ، شروع میشود .

د ــ خرید یا سفارش قبلی فیلم توسط سه فرستنده تلویزیون فرانسه .

ه ــ محصول مشترك‌که می‌تواند با یکی ازفرستنده‌های تلویزیونی ، شرکت فرانسوی‌تهیه فیلم ، یك تهیه‌کننده فرانسوی یا یك تهیه‌کننده خارجی‌صورت میگیرد . (کشورهائی‌که بافرانسه قرارداد تهیه محصول مشترك دارند).

و ــ وامی‌که تضمین‌آن می‌تواندفیلم قبلی یا فیلم درحال تهیه برای تهیه فیلم بعدی باشد. با این تضمین بعضی ازسرمایه‌گذاران حاضر به پرداخت میباشند .

۲ – پخش‌کننده :

نقش پخش‌کننده درپنج مرحله مشخص می‌گردد :

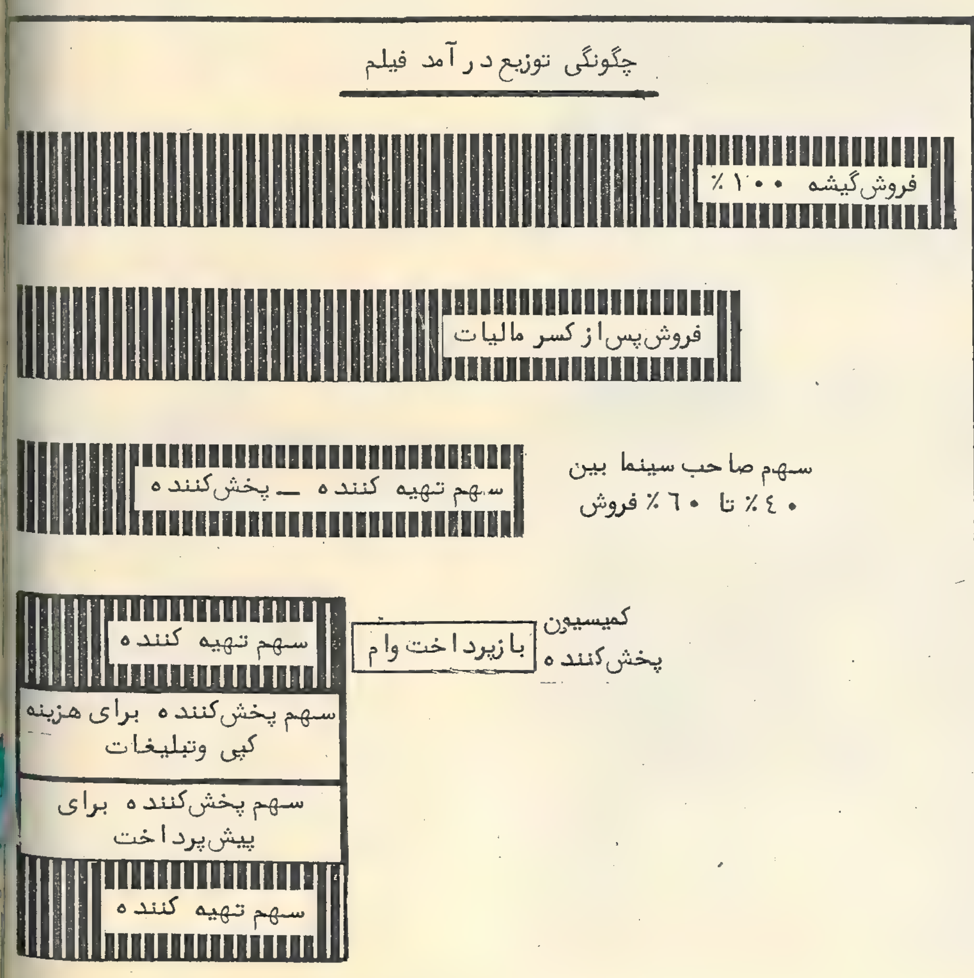
الف ــ پخش‌کننده عهـده‌دار چ نگهداری‌کپی‌های فیلم ، آنونس، عکس، آ پلاکار، کنترل دائم آنها برای نمایش می‌باشد .

ب ــ پخش‌کننده مسئولیت حفظ تهیه‌کننده را درمورد رسیدگی بحساب فیلم ومخارج متفرقه را بعهده دارد .

ج ــ تبلیغات فیلم نیز ازجمله و پخش‌کننده است . این تبلیغات شامل آگه روزنامه‌ها ، چسباندن آفیش وپلاکار درمح مناسب ، نمایش خصوصی برای مطبوعات و می‌باشد .

د ــ زمان نمایش فیلم وگروه نمایش‌د را پخش‌کننده تعیین میکند . درمورد یك خوب فرانسوی یا خارجی پخش‌کننده حدو هزاروپانصد قرارداد با سالنهای نمایش درسر فرانسه منعقد میسازد .

ه ــ پخش‌کننده معمولاً هنگام‌فیلمبردا مبلغی بصورت‌کمك به تهیه‌کننده میپردازد گاهی این مبلغ صورت مینیموم گارانتی‌را د این مبلغ مخارج تهیه کپی وتبلیغات‌را بعد فروش ازسهم تهیه‌کننده‌کم میکند . بودج تبلیغات برحسب اهمیت فیلم متغیراست . این بین بیست هزارفرانك (برای یك فیلم ه تجربه‌که دریك سالن بنمایش درمیآید) و میلیون وپانصد هزارفرانك (نظیر فیلم «



جهنمی») تفاوت میکند. تعداد کپی‌هم درصورت نمایش همزمان فیلم درپاریس وشهرستانها اضافه میشود . هزینه تکثیر کپی وارسال آنها نیز بسایر مخارج اضافه میگردد .

پخش‌کننده مجموعاً درمقابل وظایفی که برعهده دارد بین بیست تا پنجاه درصد سهم (تهیه‌کننده – پخش‌کننده) را برداشت میکند . تجربه نشان داده است‌که درامرنمایش یك فیلم معمولی تجارتی ، پورسانتاژی معادل ده تا پانزده درصد برای پرداخت مخارج پخش فیلم‌کافی است . مبالغ اضافه را پخش‌کننده درقبال‌تعهدات خود وهم‌چنین بعنوان سود برداشت میکند .

۳ – نمایش‌دهنده :

نمایش‌دهنده ، صاحب سالن سینما است‌که می‌تواند بطور مستقل کارکند یا درگروههای نمایش‌دهنده بزرگ قرار بگیرد . وضعیت سینما بسته باینکه مستقل باشد یا درگروه ، درپاریس باشد یا درشهرستان‌کاملاً فرق میکند . بهرحال ازنظرمالی صاحب سینما وضع تثبیت شده‌ای‌دارد زیرا تماشاگر بهای بلیط خودرا بطور نقدی به گیشه سینما میپردازد . طبق مقررات مرکز ملی سینما صاحب سینما باید مقدار فروش هرفیلم را با تعداد ونوع بلیط (دانشجوئی ، معمولی ودر شهرستان بالکن ، پائین و ردیف‌های جلو) را گزارش دهد . گاهی درمورد فیلمهای مهم نمایش‌دهنده مقدار معینی ازفروش را تضمین میکند ، دراین زمینه با پخش‌کننده قراردادی منعقد میسازد .

نمایش‌دهنده طبق‌قراردادی‌که برای‌نمایش فیلم با پخش‌کننده دارد برای فیلمهای اکران اول پنجاه درصد وفیلمهای‌تکراری هشتاد درصد ازفروش را برداشت میکند. (فروش‌گیشه بعد ازکسرمالیات) بطورکلی پورسانتاژ صاحب سینما برحسب تعداد هفته‌های نمایش فیلم وکیفیت تجارتی آن درتغییراست .

نمایش‌دهنده بطور اتوماتیك ازدولت‌كمك دریافت میدارد این‌كمك‌كه ازفروش گیشه تأمین میگردد تقریباً یك‌سوم کمکی‌است‌که به‌تهیه‌کننده میشود . این‌كمك باید صرف نوسازی سالن سینما گردد (این‌نوسازی‌میتواندشامل‌تغییردکوراسیون ووسایل رفاه یا تغییر کامل یك سالن به‌چند سالن کوچك ویا بنای یك سالن جدید باشد) .

درفرانسه یك تهیه‌کننده مهم سالی پنج فیلم تهیه میکند .

یك پخش‌کننده معتبرسالی سی فیلم توزیع مینماید ودریك گروه‌نمایش‌دهنده بزرگ درفصل صد تا دویست فیلم بمعرض‌نمایش درمیآید. (منظورسالنهائی‌است‌که بیك شرکت بزرگ تعلق دارند ومعمولاً پنج یا شش سالن‌ازمجموع سالنها بطورهمزمان اقدام بنمایش یك فیلم میکنند) .

نقل از : مجله پزیتیف

جایزه برای «بلوغ» چهارمین فیلم «سهراب شهید ثالث» . . .



«سهراب شهید ثالث» و «رامین مولائی» به هنگام تهیه صحنه‌ای ازفیلم «بلوغ» . . .

«بلوغ» چهارمین فیلم سینمائی «سهراب شهید ثالث» درسازمـان ارزش‌یابی فیلم «ویس‌بادن» در «آلمان غربی» موفق به‌اخذ عنوان بهترین فیلم به‌مفهوم مطلق گردید .

این فیلم بطریق سیاه وسفید وسیله «رامین مولائی» با مشارکت «شرکت پرووبیس‌فیلم» و «تلویزیون آلمان» تهیه شده و داستانش دراطراف مادری است‌که پسر دوازده‌ساله‌اش آرزوی خریدن دوچرخه دارد . مادر یك روسپی است وکودك وقتی به این حقیقت دردناك دست می‌یابد که به‌سن «بلوغ» رسیده است واین زمانیست‌که خرید دوچرخه دیگر برایش مطرح نیست .

بهای بلیط سینما درفرانسه

بهای بلیط سینماهائی‌که فیلم اکران اول درپاریس نمایش میدهند ، از چهارده فـرانك به هفده فرانك افزایش یافته است . بهای بلیط سینما درسال ۱۹۷٤ بطورمتوسط درسراسر فرانسه ۸٫٦۳ فرانك بوده است . درآلمان غربی بهای متوسط بلیط سینما۷٫۷۰ وانگلستان٤٫٦۰میباشد. درآمریکا آمار متوسط بهای بلیط تعیین نشده است ولی درشهرهای بزرگ حد اکثر بهای بلیط ۲۱ فرانك است .

حرفها
و
خبرها

فروش فیلمهای آمریکائی درفرانسه

کمپانیهای بزرگ فیلمسازی‌آمریکا درسال ۱۹۷٤ بیش‌ازیك میلیارد دلار درفرانسه فروش داشته‌اند این مبلغ ۲۰ درصد بیش‌ازفروش سال ۱۹۷۳ است. بازارهای‌بزرگ فیلم‌های‌آمریکائی درکشورهای خارجی‌به‌ترتیب اهمیت عبارتند‌از: کانادا ، ایتالیا ، استرالیا ، ژاپن ، انگلستان ، آلمان غربی و فرانسه . . .

تماشاگران سینما

درسال ۱۹٦۲ ازهرصد تماشاگر فیلم هیجده نفر لااقل هفته‌ای یکبار به‌سینما میرفتند ، در سال ۱۹۷٤ ازهر صد نفر فقط ۹ نفر هفته‌ای یکبار بسینما میرفتند . هم‌چنین تماشاگرانی‌که درسال ۱۹٦۲ ماهی یکبار به‌سینما میرفتند ۵۰ نفربودند درحالیکه درسال ۱۹۷٤ این رقم به ٦۲ نفررسیده است .

از دست رفتگان...



ویلیام ولمن

ویلیام ولمن: کارگردان و سناریست آمریکائی. متولد ماساچوست ۱۸۹۶ متوفی در لوس‌آنجلس، ۹ دسامبر ۱۹۷۵ . درطول جنگ اول درهنگ لافایت با سمت خلبانی خدمت‌کرد. در سینما ابتدا کارش را با نویسندگی شروع کرد و بعد به بازیگری پرداخت. آشنائی با داگلاس فربنکس بازیگر سرشناس آن زمان برایش فرصتی بود تا کارش را در سینما تا حد کارگردانی ادامه دهد. در سال ۱۹۲۳ نخستین فیلمش را کارگردانی کرد. در سال ۱۹۲۸ فیلم «بالها» بکارگردانی وی اسکار بهترین‌فیلم سال را بدست آورد. از این تاریخ «ویلیام ولمن» توانست فیلمهائی با اهمیت بیشتر جلوی دوربین ببرد.

از فیلمهای مهم سالهای اخیر وی میتوان: پرده آهنین (۱۹۴۸)ـ آسمان زرد (۱۹۴۹)ـ درسراسر میسوری پهناور (۱۹۵۱)ـ جزیره‌ای درآسمان (۱۹۵۳)ـ پرواز خطرناك (۱۹۵٤)ـ هنگ لافایت (۱۹۵۸) را نام برد.

سال مینئو: پلیس لوس آنجلس سیزدهم فوریه (۲٤ بهمن‌ماه گذشته) جسد «سال مینئو» را در کوچه مقابل آپارتمانش درغرب «هالیوود» یافتند که دراثر ضربه کارد از پای درآمده بود. انگیزه قتل وی هنوز معلوم نشده‌است.

«سال‌مینئو» به‌هنگام مرگ سی‌وهفت سال داشت و فعالیتش را در سینما در نوجوانی بسال ۱۹۵۵ بابازی درفیلم «شش‌پل برای‌عبور» آغاز کرد. فیلمهای برجسته «سال مینئو» اینهاست: شورش بیدلیل، کسی آن بالا مرا دوست دارد، تونکا، اکسدوس، فرار از ظهرین، پائیز قبیله‌چاین، بزرگترین داستان‌عالم، کراکاتوآ... وی تعداد کثیری فیلم داستانی در تلویزیون نیز دارد.

لی . جی . کاب ــ بازیگر امریکائی ــ متولد نیویورك سال ۱۹۱۱ ــ کار بازیگری را درتآترهای نیویورك شروع کرد و با بازی در پیس «مرگ یك دستفروش» به‌شهرت رسید. درسال ۱۹۳۷ به‌هالیوود رفت وازآن تاریخ نقش‌های گوناگون درفیلم‌ها بعهده گرفت که بعضی ازآنها نمودار قدرت تحسین‌آور بازیگری وی می‌باشد.

عمده‌ترین فیلم‌های وی عبارتند: آنا و سلطان سیام، کاپیتن کاستیل، در باراناداز، دست چپ خدا، مردی درلباس خاکستری، دوازده مرد خشمگین، سه چهره حوا، برادران کارامازوف، مردی ازغرب، جادوی سبز، چهار سوار سرنوشت، چگونه غرب تسخیر شد، مأمور ما فلینت، طلای مکنا، جن‌گیر وتك‌تاز...

«لی . جی . کاب» درتلویزیون نیز طی سالهای ۷۳ــ۱۹٦۲ دردومجموعه «ویرجینیائی» و «وکلای جوان» ظاهر شده است.



لی. جی. کاب

برنارد هرمن: آهنگ‌ساز فیلم ــ نیویورك ۱۹۱۱ــ متوفی درهالیوود ۲٤ ... ۱۹۷۵ .

بعداز اتمام تحصیلات در رشته آهنگ و رهبری ارکستر، در سال ۱۹۳۳ فرستنده رادیوئی .C. B. S شروع به‌آهنگ میکند. درسال ۱۹۳٦ با تآتر مرکوری اورسن ولز درنوشتن موسیقی متن برای پیسهای تآتر همکاری میکند، درسال ۱۹٤۰ اورسن ولز تصنیف موسیقی متن «همشهری کین» به برنارد هرمن میسپارد. از این تاریخ فعالیت مداومی را در نوشتن موسیقی متن فیلم آغاز مینمایدکه از بهترین‌آنها میتوان این‌فیلمها را نام برد: تمام چیزهائی را که پول میتواند بخرد (ویلیام دیترله ــ ۱۹٤۱)ــ اسکاربهترین موسیقی متن ــ آمبرسونهای باشکوه (اورسن ولز ــ ۱۹٤۲)ــ جین‌ایر (رابرت استیونسون ۱۹٤۳) ــ آنا و سلطان سیام (جان‌کرامول ۱۹٤٦)ــ برفهای کلیمانجارو (هنری هاتاوی ۱۹۵۲) مصری (مایکل کورتیز ــ ۱۹۵٤) باغ شیطان (هنری هاتاوی ــ ۱۹۵٤) شاهزاده بازیگران (فیلیپ دان ــ ۱۹۵۵) اهل کنتاکی (برت لنکستر ــ۱۹۵۵)ــ دردسر یك قتل (آلفرد هیچکاك ــ ۱۹۵۵) ــ مرد در لباس فلانل خاکستری (ناتالی جانسون ۱۹۵٦) ــ مردیکه زیاد میدانست (آلفرد هیچکاك ــ ۱۹۵٦ ــ «برنارد هرمن» در این فیلم رل رهبر ارکستر را درسکانس آلبرت‌هال نیز بازی میکرد)ــ مرد عوضی (آلفردهیچکاك ۱۹۵۷) ــ کلاهی پر از باران (فرد زینمن ۱۹۵۷) ــ برهنگان ومردگان (رائول‌والش ۱۹۵۸)ــ سرگیجه (آلفردهیچکاك ــ۱۹۵۸) شمال ازطریق شمال غربی (آلفرد هیچکاك

برنارد هرمن



۱۹۵۹) ــ روح (آلفرد هیچکاك ــ ۱۹۶۰) ــ پرندگان (آلفرد هیچکاك ــ ۱۹۶۲) ــ مارنی (آلفرد هیچکاك ــ ۱۹۶۴) ــ پرده پاره (آلفرد هیچکاك ــ ۱۹۶۶) ــ فارنهایت ۴۵۱ (فرانسوا تروفو ــ ۱۹۶۶) عروس سیاهپوش (فرانسوا تروفو ــ ۱۹۶۷).

درطول سالهای اخیر در انگلستان زندگی میکرد. دراین‌کشور نیز برای چند فیلم موزیك متن نوشت. ازجمله «راننده تاکسی» و «راه‌حل هفت درصد».

برنارد هرمن هم‌چنین یك‌اپرا روی‌داستان «بلندیهای بادخیز» تصنیف کرده است.

مالیات‌بیشتر برای فیلم‌های «پورنو»

مجلس ملی فرانسه درهیجدهم دسامبر سال گذشته قانون افزایش مالیات فیلم‌های «پورنو گرافیك» را تصویب کرد. طبق این قانون که شامل فیلم‌های خشونت آمیز نیز میشود مالیات فیلم‌های «پورنوگرافیك» از ۱۷٫۶ درصد به ۳۳٫۳۳ درصد افزایش یافته است. هم‌چنین این قانون هرنوع کمك دولت‌را بااین نوع فیلم‌ها ممنوع داشته است.

تصویب این قانون موج اعتراضی درمحافل سینمائی فرانسه برانگیخته است. تهیه‌کنندگان، کارگردانها، پخش‌کنندگان وصاحبان سینما در فرانسه معتقدند تصویب این قانون صنعت سینمارا که میرفت بکمك فیلم‌های «پورنو» جائی تازه بگیرد، دوباره دچار رکود خواهد کرد.

رئیس تازه فستیوال برلین

«وولف دونر» به‌سمت رئیس تازه فستیوال برلین انتخاب شد. وی تااین زمان نویسنده و منتقد هفته‌نامه Dieweit بود. فستیوال برلین توسط «دکتر آلفرد بائر» بوجود آمد و تاسال گذشته، وی شخصاً ریاست آن‌را به‌عهده داشت.

حرفها و خبرها



نمائی از ورسیون تازه فیلم معروف «کینگ‌کنگ» از «جان‌گیلرمن»

KING KONG

کینگ‌کنگ هم آمد!

موفقیت‌فیلم «جهنم زیرورو» موج‌تازه‌ای ازفیلمسازی را درسینمای آمریکا برپا کرد. فیلمهای‌بزرگ حادثه‌ای‌که ساختن‌آنها‌درسالهای اخیرمتوقف شده بود با فروش فوق‌العاده «جهنم زیرورو» دوباره معمول گشت وبعد ازآن بودکه فیلمهائی نظیر «زمین لرزه»، «برج جهنمی» روی پرده سینماها آمد.

هم‌اکنون ورسیون تازه‌ای ازفیلم «کینگ کنگ» که نمایش آن درسال ۱۹۳۳ تماشاگران را سخت به هیجان آورده بود، توسط «دینو ــ دلارینتس» دردست تهیه است. این فیلم داستان گوریل عظیم‌الجثه‌ای است‌که ازجنگل به شهر آورده میشود. درشهر ازدست‌نگهبانانش‌میگریزد وروی آسمانخراشهای نیویورك هواپیماها را با دست سرنگون میکند. در ورسیون جدید «کینگ‌کنگ» این‌میمون‌غول‌پیکر‌باهواپیماهای جت مبارزه میکند.

کارگردانی‌فیلم‌را «جان‌گیلرمین» سازنده فیلم «برج جهنمی» عهده‌دار است.

آقای داریوش همایون در روزنامه آیندگان مطلبی تحت عنوان "رهائی ازعقده توانگری" نوشتند که در آن اشاره ای به جشنواره تهران شده بود. هزیر داریوش دبیرکل جشنواره تهران شرح نسبتاً مفصلی براین اشاره نوشت که همراه با پاسخ آقای داریوش همایون در روزنامه آیندگان چاپ شد. از آنجاکه این بحث حاوی مطالب و نکات قابل توجهی در امر فیلمسازی و برپائی جشنواره های سینمائی است، هر سه مطلب راعینا برای استفاده خوانندگان سینما ۵۵ "در اینجا نقل میکنیم.

* * *

داریوش همایون

رهائی از عقده‌ی توانگری

اینکه بودجه‌ی سال ۱۳۵۵ با یک کسری حدود ۱۶۸ میلیارد ریالی به مجلس عرضه شده نشانه‌ی بدی نیست. کسری بودجه‌ی سال آینده از بازگشت اقتصاد و روحیه‌ی ما به حال عادی حکایت می‌کند. ما بطور قطع از سرمستی سالهای ۵۴ـ۱۳۵۳ بدر آمده‌ایم و نه تنها در حدود امکانات خود برنامه می‌ریزیم و هزینه می‌کنیم، از پذیرفتن این که ممکن است پول به اندازه‌ی کافی نداشته باشیم نیزباکی نداریم.

این حالت انسانی و لازم شرم نداشتن ازبی‌پولی، بیش از یک سال از ما بیرون رفته بود. مقامات ما به دشواری می‌توانستند درخواستها یا پیشنهاد هائی را که درباره‌ی طرحها و هزینه های گوناگون بدانها می‌رسید به این دلیل ساده که پولی برای آنها در میان نیست رد کنند. این اهانتی به غرور آنها به شمار می‌آمد. حکومت ایران نمی‌توانست پول برای طرحی یا سفارشی نداشته باشد. به جبران دهه های پیش که کار مقامات همواره نه گفتن بود، در این یک سال ونیمه‌ی سرمستی، پیوسته آری گفتیم.

اکنون ما به خود آمده‌ایم. درامدها چنان رشد نمی‌کنند که انتظار داریم؛ قیمتها بی‌حساب رو به بالا دارند و خریدها پیوسته گرانتر می‌شوند: توانائی جذب خود ما محدود است و ما قانون بازده کاهنده را در بدترین صورت آن تجربه کرده‌ایم. هنوز توانائی هزینه کردن ما شگرف است و طرحهای شگرف را اجرا کرده‌ایم یا در کار اجرا هستیم. اما این طرحهای شگرف و هزینه های شگرف در توانائی اقتصاد و جامعه‌ی ماست و ما تصمیم نداریم بیرون از این توانائی، خود را متعهد سازیم.

برنامه ریزان و مسئولان اقتصادی ما به اینجا رسیده‌اند که توانائی هزینه کردن و جذب اعتبارات مهمتر است تا میزان اعتبارات. رقمها جاذبه‌ی خود را برای ما دارند از دست می‌دهند و امید بسیار می‌رود که شیفتگی خود را به آمار از دست بدهیم. ما دریافته‌ایم که در اقتصاد و اداره چیز هائی هستکه به‌آمار و رقم درنمی‌آیند و اهمیتشان از آمار کمتر نیست. گذشته از اینکه آمارها و ارقام گرایش شگفت‌آوری دارند که دقیق نباشند و گمراه کنند؛ گذشته از آنکه هیچ کس به‌خودش زحمت نمی‌دهد همه‌ی آمار و ارقام لازم را گرد آورد و تنظیم کند.

از اینجا تا بازگشت به سادگی و صرفه‌جوئی راه درازی است ولی به خوبی پیمودنی است. اگر ما عقده‌ی توانگری را هنوز کاملا بدست نیاورده از دست بدهیم ـ که به نظر می‌رسد در پرتو واقعیات داریم از دست می‌دهیم ـ آنگاه آسانتر خواهیم توانست از ولخرجی و دست و دلبازی و خیره کردن دیگران با قدرت خرید خود دست برداریم. ایرانی نباید تمایز خود را از دیگران در این بجویدکه‌بیشتر و آسانتر می‌خرد و میهمانیهای بزرگتر می‌دهد و جشنواره های پرهزینه‌تر و پرزرق و برق‌تر برپا می‌کند وشرکت کنندگان بیشتر از چهار گوشه‌ی جهان به هزینه‌ی خود به این جشنواره‌ها می‌آورد.

در بودجه امسال سخت کوشیده‌اند از ولخرجیها بکاهند ولی سال آینده نشان‌خواهد داد که سازمانهای مسئول با اعتبارات خود چه خواهند کرد و چه سهمی را به تجملات و میهمانیها و دعوت از میهمانان خارجی خواهند داد. یک بررسی از آنچه با این پولها خواهد شد در پایان سال آینده روشن خواهد کرد که پاره‌ای سازمانهای مسئول چه دست و دلبازی با منابع درامد عمومی دارند و چه اندازه ماهیت و ذات را فدای ظاهر می‌کنند.

در سازمان برنامه و بودجه و در مجلس باید به بودجه‌ی سازمانهای گوناگون با این نظر رسیدگی کرد که چه پولهائی را صرفا برای‌مقاصد «حیثیتی» و «روابط عمومی» هزینه می‌کنند. ایران از حیثیت و از روابط عمومی بی‌نیاز نیست، اما نه آنچه‌بسیاری‌ازمقامات ما ازحیثیت و روابط عمومی می‌فهمند. حیثیت ملی ما مثلا در کیفیت فیلمهائی است که می‌سازیم یا برپرده‌ی سینماهای‌خودنشان‌می‌دهیم نه شمار دعوت‌شدگان به جشنواره‌ی فیلمی که هیچ ارزش ویژه‌ی‌هنری یا حتا بازرگانی ندارد و فرصتی است برای دور ریختن دهها میلیون ریال.

این یک نمونه است که آسانتر به‌چشم می‌آید و از مانند های آن بسیار می‌توان آورد. مساله در یک روحیه است. روحیه‌ی نوکیسه‌ی ولخرج که پختگی و کمال لازم را برای صرف پولهای خود ندارد و به آسانترین و پیش‌پاافتاده‌ترین راههای هزینه راغبتر است.

در برابر این روحیه، سازمانهائی را می‌توان مثال آورد که در دورافتاده‌ترین جاهای‌این‌کشور دارند شهر های تازه از زمین برمی‌آورند، صنعت های تازه بنیاد می‌کنند، زندگی دهها و صدها هزار انسان را دگرگون می‌سازند ودارائی این کشور را چند برابر می‌کنند.

ما بهردو قادر هستیم و می‌توانیم خودرابهبود دهیم و اصلاح کنیم.

... وپاسخ جشنواره فیلم‌تهران

آقای سردبیر

در مقاله‌ی «رهائی ازعقده‌ی توانگری» آقای داریوش همایون، کلیات و اصول با بینش حادی که همه ماهیشه ازایشان انتظار داشته‌ایم مورد تدقیق قرار گرفته وانگشت برزخمهای منکری گذاشته شده‌است که‌براین وانفسای«آسان‌خری» و«تجمل‌گرائی» و«دست ودل‌بازی» و بخصوص «نوکیسگی» کمترکسی حوصله‌ی جدی پرداختن به آنها را دارد.

احاطه‌ی ایشان برمسائل مورد بحث و بصیرتشان در تلفیق و نتیجه‌گیری از آنها براستی درخور تحسین است. اما، اسف، این اوصاف تازمانی‌برمقاله‌ی جناب همایون صادق است که در میدان کلیات میتازند بمجرد اینکه برای توجیه «کلیات» بی‌چون و چرایشان به «جزئیات» میپردازند وشاهدمثال می‌آورند، حیرتی منفی جایگزین آن تحسین بیحساب میشود. این احساس «بوری» در ته چاهی عارض میشود که‌عمق آن درست به ارتفاع قله‌ایست که یک لحظه پیش از اوج آن بریهنه‌ی کلیات معقول و متعادل ایشان چشم انداخته بودی. انگشت بدندان از خود میپرسی که‌آیاآقای‌داریوش همایون‌ازمطالعه دراجزاء واستنتاجات ناشی از آن به‌کلیات معمولا عینی و منطقی خود میرسندیا درذهن ایشان کلیات خودبخود و بنحوی کهشناختن آن دشوار است، متبلور میشوند وبعد، بعلت درخشش آشکار «بلورهای کلی»، تعقل در «خرده‌شیشه‌های جزئی» را دیگر لازم نمی بینند، ونتیجتاشواهد مثالی‌اینچنین‌ناسنجیده ونامستدل را بی‌محابا درکنارنظراتی آنچنان پخته و پرورده قرار میدهند.

حیرت‌اندر حیرتا که از چنین مصالح افسرده‌ای، چنان برج افراخته‌ای.

آقای همایون بدرستی میتازند بسر «روحیه‌ی نوکیسه‌ی ولخرجی که کمال و پختگی لازم را برای صرف پولهای خود ندارد و به آسانترین و پیش‌پاافتاده‌ترین راه های هزینه‌راغب است.» باتیزبینی، «شیفتگی کودکانه مارا به‌اقلام واعدادمبهما مینمایانند. اشتباهات ما را در ارزیابی استطاعت اقتصادیمان برملا میکنند. از تنبلی ما در جستن ارقام و آمار درست و بهره برداری اصولی و معقول‌از آنها گله‌دارند، وسرانجام ماده‌ی اصلی فساد، یعنی «عقده‌ی توانگری» مارا، جراح‌وار اززیرآوارچربی‌سنگین تنزی و بیخبری بیرون میکشند و در برابر چشمان شرمنده‌ی ما نگاه میدارند وبحق بما اخطار میکنند که «ایرانی نباید تمایز خود را از دیگران در این بجوید که بیشتر و آسانتر میخرد...» و درحالی که «کسب حیثیت» و پرداختن به روابط عمومی را لازم میشمارند، تاکید میکنند که مقامات مربوطه باید با دقت و بصیرت باین امور بپردازند. تا اینجا کوچکترین فتوری در برج افراخته‌ی ایشان دیده نمیشود. چاره‌ای نداریم جزآنکه بر اصابت نظرایشان آفرین بگوئیم و بفکرچاره بیفتیم.

اما ناگهان برآن میشوند که با آوردن مثالی موضوع را روشنتر کنند. مثال آوردنشان همان و در جامه‌ی واعظ غیرمتعظ نمودار شدنشان همان. دقیقا می‌بینیم که خود ایشان هم از زمره‌ی کسانی هستند که بقول خود ایشان «زحمت گردآوردن و تنظیم کردن آمار و ارقام لازم را بخود نداده‌اند.»

دربن بازار مکاره‌ی بی‌انتها چشمشان می‌افتد به بی‌آزارترین، جمع‌وجورترین و در عین حال یکی از پرخاصیت‌ترین حاضران یعنی جشنواره‌ی فیلم تهران و ناگهان بدون اینکه دلیل معقولی بچشم بیاید، با بیرحمی غیرلازمی چنگ بر حلقوم نازک او میگذارند و شروع میکنند به فشار دادن ـ بدون این که حتی نیم نگاهی به ستونهای بدهکار و بستانکار آن (چه از لحاظ مادی، چه معنوی) بیندازند. تنها دلیلی که برای این اقدام سنگدلانه ارائه‌میدهند اینست‌که «نمونه‌ایست که آسانتر بچشم میخورد». آقای همایون، آخر این سنگدلی و سهل‌انگاری چرا؟ چرا میگویید «جشنواره‌ی فیلمی که هیچ ارزش ویژه‌ی هنری یا حتی بازرگانی ندارد»؟ این داوری از کجاست؟ معیارتان چیست؟ شاید اگر بهمان اندازه که برکلیات اقتصادی د

اجتماعی تسلط دارید برمسائل هنری و بخصوص «جشنواره‌ای» نیز مسلط بودید ، دچار این اشتباه عظیم سینمائی نمی‌شدید . جشنواره تهران نه تنها از «ارزشهای‌ویژه‌ی» متعدد هنری برخوردار است و شاید یک دوگامی ازجشنواره‌های همسنگ‌خودجلوتر میتازد ، بلکه خواص واثرات بازرگانی‌بسیار گسترده‌ای نیز (بمراتب بیش از مبلغ ناچیزی که صرف برگزاری آن شده) برآن مترتب است . البته توجه دارید که مراد از چنین جشنواره‌ای دراصل نتایج‌فرهنگی واجتماعی وبعد ازآن بقول شما «حیثیتی» و «روابط عمومی» بخصوص‌روابط عمومی بین‌المللی است ، و اگر این نتایج حاصل شود ولو به مقدار کم، بخصوص در قدمهای‌اول ـ قیمتی برآنها نمیتوان گذاشت ، زیرا که دور از واقع‌بینی و مروت است اگر بخواهیم بر یک جهش هنری یا پیشرفت اجتماعی و یا حتی برتوفیقهای «حیثیتی‌وروابط عمومی» همچون پیازی که ازهندوستان رسیده، یا آجری که از کوره‌پزخانه‌های جدیدالاحداث خودکار بدست آمده، یا سدی که برسیلاب بسته شده، قیمت بگذاریم . این کار حتی نامعقول‌تر از آنست که فی‌المثل درمانی درحد استطاعت ما برای آلودگی هوای مسموم تهران پیدا شود و ما برای ارزیابی اقتصادی آن اول قیمتی روی ریه‌ها و قلب‌های چهار میلیون نفوس این شهر بگذاریم و حاصل جمع قیمت شش‌ها و دلها را با مخارج درمان بسنجیم و تنها اگر قیمت اندرون مردم تهران از مخارج درمان بیشتر شد، به درمان بپردازیم والا بگذاریم تهرانیان در دود خود دودی شوند.

مخارجی که امسال صرف جشنواره‌ی فیلم تهران شد ، بعد از همه‌ی ریخت وپاشها و بقول شما «ولخرجیها و دعوت‌ها» درحدود پنج میلیون تومان بود. پنج میلیون تومان یعنی قیمت یک ویلای متوسط در شمال شهر تهران ـ همین و نه بیشتر .

نتایج فرهنگی و هنری و «حیثیتی» بکنار. ببینیم بازده صرفا بازرگانی و فوری آن چه بوده و درین زمینه چه افقهای‌تازه‌ای برای صنعت نوپای سینمای حقیقی کشور گشوده ؟ اجازه بدهید جواب این سئوال با نقل‌قولی از مجله‌ی «مووی‌تی‌وی مارکتینگ» توکیو که علاوه برتخصص داشتن در مسائل تجارتی سینما، ژاپنی هم هست شروع کنیم:

«پرچمهای ٥٤ کشور شرکت‌کننده‌ (در سومین فستیوال تهران) رکورد جدیدی در تاریخ جشنواره‌ها بحساب می‌آید و گویای گسترش بیسابقه‌ی این جشنواره است .

ازنظر تعدادفیلم نیزامسال جشنواره‌ی تهران رکورد تازه‌ای بجا گذاشته .

١٧٧ فیلم در مسابقه و برنامه‌های‌دیگر و٢١٠ فیلم در بازارفیلم بنمایش گذاشته‌شد. رکورد دیگر حجم معاملاتی است که در بازار فیلم انجام شد و مبلغ آن به ٧٥٠٠٠٠ دلار بالغ گردید .»

درین‌میان برای نخستین‌بار شانزده‌فیلم ایرانی به خریداران خارجی در بازار فیلم جشنواره فروخته شد . قراردادهائی برای توزیع آثار فیلمسازان ایرانی در کشورهای ژاپنی ، استرالیا ، ایالات متحده ، تایلند ، هندوستان، ترکیه، و چند کشور افریقائی انعقاد یافت. مجموعه‌ای از فیلم‌های ایرانی توسط شرکت مک‌میلان فیلم در نیویورک برای استفاده در برنامه‌های آموزشی و فرهنگی‌مدارس و دانشکده‌های‌امریکاخریداری شد. ونیز براثر برخوردها و آشنائیها و گفتگوهای ناشی از جشنواره ، تولید حداقل یازده فیلم بصورت محصول مشترک ایران و کشورهای اروپا و آمریکا آغاز گردید و درمیان کارگردانان و تهیه‌کنندگان در حدود همین تعداد در مرحله‌ی عقد قرارداد است.

درمیان کارگردانان و تهیه‌کنندگان و هنرپیشگان فیلمهای مذکور نامهای معتبری چون الیاکازان ، آنتونیونی ، اورسن‌ولز ، بازولینی و پل‌نیومن بچشم میخورد . نام فیلمهای مشترکی که تهیه برخی از آنها پایان یافته و برخی دیگر در مرحله‌ی تولیدند ازین قرار است :

«هزار و یکشب» (ایران ـ ایتالیا) ، «صحرای تاتارها» (ایران ـ فرانسه ـ ایتالیا) که ضمنا برای ساختن آن قسمت مهمی از ارگ تاریخی و درحال فروریختن بم عاقبت بنحو شایسته‌ای تعمیر شده و بصورت اصلی درآمده است، «عبداله» (ایران ـ امریکا) ، «ده بومی کوچک» (ایران ـ انگلیس) ، «ت مثل تقلب» (ایران ـ فرانسه)، «ارکیده» (تهیه ایران که در فرانسه ساخته شده)، «آنسوی باد» (ایران ـ فرانسه)، «کاروان‌ها» (ایران ـ آمریکا) ، «در غربت» (ایران ـ آلمان) وهشت فیلم یکساعته‌یی که شرکت معتبر «دیوید پارادین فیلمز» انگلستان درباره شاهنشاهی ایران از زمان داریوش تا به امروز ، و بخصوص دوران پنجاه ساله پهلوی برای توزیع جهانی در تلویزیونها در دست تهیه دارد .

درین فیلمها دو فیلمبردار ایرانی ، نزدیک به بیست‌وهشت هنرپیشه‌ی ایرانی و یک کارگردان ایرانی شرکت‌دارند. گمان‌نمی رود که خواص تجارتی و«حیثیتی» این‌فیلمها که حتما بیش از دویست میلیون تومان ارزش سرمایه‌گذاری آنهاست قابل انکار باشد ، خاصه آنکه این فقط فتح بابی است وآغازی، واگر بگسترش آن بکوشیم مشتی از خروار خواهد بود .

دیگر آن که در جریان جشنواره بر بسیاری از نقص‌ها و اشکالات پایتخت از لحاظ برگزاری چنین رویدادهای بین‌المللی عملا آگاه شده‌ایم و با ادامه‌ی آن برامکانات وخواص بالقوه‌ی تماشاگران‌و حدودخواست های ایشان بیش از پیش آگاه می‌شویم . و نیز اینکه تکرار سالیانه جشنواره شامل درسهای پرارزشی است برای سازمانهای مسئول مهمانداری و برگزاری چنین رویداد های بین‌المللی. وتصمیمی‌که درباره‌برگزاری جشنواره سال ١٣٥٥ در اصفهان اتخاذ شده نتایجی همانند از برای شهر اصفهان ببار خواهد آورد.

و اما ارزشهای هنری، فرهنگی واجتماعی جشنواره :

اگر تنها حاصل جشنواره تهران را ساخته شدن فیلمهای «طبیعت بیجان» و «در غربت» سهراب شهیدثالث و بوجودآمدن شخصیت بین‌المللی او بدانیم ، همین‌حاصل بظاهر مختصر ، سبک وزن و سنگین قیمت، برای توجیه جشنواره‌کافیست (درنظر داشته باشیم که پنج میلیون تومان مخارج چهارمین جشنواره ، فقط یک‌پنجم مخارجی است که برای تهیه‌ی فیلم صحرای‌تاتارها دربم صرف میشود) واگر جشنواره‌ی‌تهران‌نبود وسهراب شهیدثالث با ارائه‌ی اتفاقی «یک‌اتفاق‌ساده» بهترین کارگردان سال شناخته نمیشد ، محال بود در شرایط عادی امکان ساختن «طبیعت بیجان» او فراهم شود و در فستیوال برلین جایزه‌ی بهترین کارگردان و پنج جایزه دیگر را برباید و بدنبال آن در آلمان به‌او پیشنهاد ساختن «درغربت» با شرکت پرویز صیاد و فیلمبرداری رامین مولائی بشود و بازجایزه‌ی منتقدین‌بین‌المللی‌وجوایز کلیساهای‌کاتولیک و پروتستان نصیب او بشود . در جشنواره تهران بود که بهرام بیضائی با ارائه فیلم رگبار پرویز کیمیاوی با «مغولها» و کامران شیردل با«اونشب‌که بارون اومد» بعدازربودن جایزه‌ها درمحافل بین‌المللی سینما مورد ستایش قرار گرفتند.

بهروز وثوقی و رضا کرم‌رضائی با ربودن جوایز جشنواره تهران اندوخته‌های هنری خود را بیش‌از پیش رسمیت دادند . هریک ازین اتفاقات و عوامل نتایج و دنباله هائی درپی داشته و هریک از آن نتایج و دنباله‌ها معلولها و نتایج بعدی درپی خواهند داشت. پیش‌بینی‌دقیق‌همه‌ی‌آنها میسر نیست. اما فضائی که براثر این جریانات بوجود آمده، انکارناپذیر است .

اگر آقای همایون کل این مراتب را از لحاظ سیر هنر ایران همچنان کان‌لم‌یکن می پندارندبدنیست‌بشنوندکه آنتونیونی‌کارگردان بی‌چون و چرای ایتالیائی در روزنامه‌ایل‌تمپو ایتالیا درباره‌ی‌نتایج مشابه جشنواره تهران برای سینمای ایتالیا چه میگوید :

«... سه جایزه‌ای که ایتالیا درجشنواره‌ی تهران بدست آورد یک تائید بسیار مهم‌برای سینمای ایتالیاست.»

در مورد «ارزش هنری» خود جشنواره که‌آقای همایون‌منکر آنندفقط کافیست نگاهی به‌برنامه جشنواره بیندازند (چون دیگر برای تماشای خود فیلمها دیر است)و آنرابا برنامه های هریک از فستیوال‌های بین‌المللی‌قیاس کنند ، اگر خودشان بتنهائی وزن هنری جشنواره تهران را از دیگر فستیوال‌ها سنگینتر نیافتند ، با راهنمائی مختصری می توان ایشان را دراین‌باره روشن کرد . اگر باز هم این روشنی دست نداد آنوقت دیگر لازم است که‌ایشان کلمه «هنری» را شخصا از سر بنده نوازی معنی کنند تا لااقل ما در تاریکی نمانیم . دراینجا اشاره باین نکته کافیست که قسمت جشنواره‌ی جشنواره‌ها بتنهائی ازبرنامه‌هرفستیوال دیگری‌گرانبارتر است، بگذریم ازاینکه در چهار بخش دیگر (علاوه برقسمت مسابقه‌که خود مجموعه‌ای از آخرین فیلمهای موجود سال تا لحظه‌ی شروع جشنواره بود) آثار چارلی‌چاپلین ، فرانسواتروفو ، و میکل‌آنجلو آنتونیونی و سینمای آمریکای جنوبی‌بتماشا گذاشته‌شده، و باز در چهار بخش دیگر «هنر و تجربه» و «نمایشهای ویژه» و «فیلمهای مستند ایران» و فیلمهای تجربی ٨ میلیمتری ، ضمن ارائه انواع نمونه‌های متفاوت و گاه متضاد ملی و بین‌المللی ، حلقه‌ی جلوه‌های سینمائی مورد نظر مسئولان جشنواره کامل شده است.

برای روشنتر شدن ذهن آقای همایون درباره‌ی نتایج «هنری و حیثیتی» وبین‌المللی جشنواره‌نمونه‌هائی ازبازتاب‌آن درمطبوعات خارجی درذیل آمده است :

«رسیدن به مقام دوم (بعد از کان) در میان جشنواره‌های بین‌المللی ظرف سه‌سال برای جشنواره‌ای که فقط چهار سال از عمر آن میگذرد ، آنهم در کشوری که در زمینه‌ی فیلمسازی سابقه‌ی طولانی یا چشمگیری نداشته، پیشرفت نفس‌بری است .

یک عامل بسیار مهم (دراین‌جشنواره) اینست که هیچیک از برگزارکنندگان آن بی تجربه و خام یا شیفته‌ی نامهای مشهور سینمائی‌نیستند. اسکرین‌اینترنشنال، انگلستان.

«فرق عمده‌ی جشنواره تهران بافستیوال کان‌وونیزو غیره‌بیشتردراین‌نکته‌است‌که‌تعداد زیادی فیلمها که با حداقل بودجه ساخته شده‌اند در آن بچشم میخورند که اتفاقاواجد ارزشهای معنوی‌وهنری‌بسیارند و توانسته‌اند از مرزهای بسته‌ی جشنواره‌ای عبور کنند و خود را در کنارآثار دیگربه‌تماشا و داوری

بگذارند.» پیتروبیانکی منتقد ایتالیائی در «ایل‌جورنو»

«جشنواره تهران ازنظرکیفیت و وسعت وتنوع فیلم حتی از سال پیش جلوتر بود. امسال سینماها و برنامه‌های جنبی بیشتری دراختیار تماشاگران سیری‌ناپذیر این‌پایتخت قرار داده‌شده بود.» «ورایتی» ایالات‌متحده.

«ایران کشوری است که هرروز بسوی ترقی بیشتری میرود. دیدن صفهای طولانی در جشنواره‌ی این‌کشور، بیننده‌را تحت‌تاثیر قرار میدهد و درعین‌حال این امر مویدآنست که‌مردم‌ایران علاقه‌ی‌شدیدی به برقرارکردن ارتباط و خبر در سطح فرهنگی دارند و می خواهند از کلیه‌ی رویدادهائی که درغرب رخ میدهد باخبر شوند.»

«لینا ورتمولر، کارگردان فیلم گمگشته برنده‌ی اول جشنواره‌ی تهران در ایل‌تمپو ایتالیا.

«جشنواره‌ی تهران، جشنواره‌بسیار سازمان یافته‌ای است‌وامکان پیشرفت زیادی دارد.» میکل‌آنجلوآنتونیونی در«ایل‌تمپو» ایتالیا.

«جشنواره تهران که توانسته است در مدتی کوتاه شناسائی بین‌المللی کسب کند، قدرت و کفایت لازم را از لحاظ مدیریت برای کمک به پیشرفت سینما و توسعه‌ی مبادلات بین‌المللی دارد.»

آلفرد باوئر دبیر کل فستیوال سینمائی برلین در پیکچر پست هندوستان.

«به‌آسانی میتوان‌گفت استعدادهائی که در سینمای جدید ایران فضای‌تازه‌ای بوجود آورده و در محافل بین‌المللی سینمائی باعث اعتبار این کشور شده‌اند در حفظ وپیشبرد اعتبار جشنواره‌ی تهران موثرند. اگر جشنواره بتواند همچنان این حرکت وجنبش معنوی را ادامه دهد، گامی‌بزرگ درراه‌حفظ توازن درسیاست فرهنگی و سینمائیش برداشته‌است.»تویه‌زوریشر زایتونگ‌سویس

«اراده‌ی راسخ ایرانیان که مایلند با کان و ونیز (اگر ونیز از میان خاکسترها باز زاده شود) در یک‌سطح قرارگیرند ونگذارند که اروپا انحصار رویدادهای بزرگ سینمائی را دراختیار داشته باشد بطور اصولی مورد قبول همگان قرار گرفته است.» آلبرسرونی در «فرانس‌نوول» فرانسه

استعداد و انرژی برگـزارکنندگان جشنواره‌ی تهران باعث‌برگزاری استادانه‌ی این رویداد شده و از آن موفقیت بزرگی بوجود آورده است.

جشنواره درشمار بزرگترین‌رویدادهای مشابه جهانی قرار گرفته و درعین‌حال در سرتاسر خاورمیانه و آسیا بزرگترین اتفاق سینمائی شده است. «اسکچ» لبنان.

«ما دراینجا تجارت خوبی کردیم، بخصوص دراینجا یاد گرفتیم که فیلم هائی را که برای خاورنزدیک و خاورمیانه می فرستیم از طریق لبنان عرضه نکنیم.»

مدیرموسسه اکسپورت‌یونیون آلمان‌در «آبنز زایتونگ» آلمان غربی»

در خاتمه بدنیست یادآور شویم که‌از هدفهای برگزارکنندگان جشنواره‌ی تهران‌یکی این بود که همراه‌با گسترش جشنواره، بازار فیلم تهران جایگزین بازار عظیم فیلم بیروت شود. و شاهد این مقصود چندگامی بیش با جشنواره فاصله ندارد.

امید است که آقای همایون، ضمن‌رها شدن از «عقده‌ی توانگـری» دچار عقده‌ی «ندانسته‌ها را ناچیز انگاری» نشده باشند

با تقدیم احترام – هژیر داریوش

پاسخی به توضیح

بحث برسر ارزش‌های جشنواره نبوده است

در توضیحات‌مفصل نویسنده‌ی «ارزش های هنری و بازرگانی ...» هنوزپاسخ‌چند پرسش نیامده است:

۱– آیا کارآغاز تولید فیلمهای‌مشترک ایرانی – خارجی با سازمانی که می‌دانیم بدین منظور تشکیل شده است و بودجه‌ی بسیار کلانی که دراختیار دارد – و درحکمت چنین اقدامی نیز جای سخن بسیار است – چنان با جشنواره‌ی جهانی فیلم تهران ارتباط دارد که مثلا بدون برگذاری جشنواره این طرح پا نمی‌گرفت؟

۲– پیروزی شهیدثالث در جشنواره جهانی فیلم تهران بی‌تردید سهمی بزرگ در پیروزیهای بعدی او داشت، همچنانکه کارگردانان دیگر ایرانی در جشنواره های بین‌المللی‌دیگربه‌چنین‌پیروزیهائی‌دست‌یافتند اما ممکن است خوانندگان بدانند که برسر شهیدثالث‌ها و بهرام‌بیضائی‌ها و پرویز کیمیاوی‌ها و کامران شیردل‌ها به عنوان فیلمساز چه آمده است؟ یا شاید میل داریم حساب موضوعها را از هم جدا کنیم و سیاستی را که داشتن جشنواره‌ی فیلم را بر داشتن صنعت سینما ترجیح می‌دهد به بحث نگذاریم؟

۳– ستایش پاره‌ای دعوت‌شدگان به‌یک جشنواره و برندگان آن و حق‌شناسی آنها چه اندازه می‌تواند خود آن جشنواره را توجیه کند – بویژه در رابطه با اولویتها و سیاست‌ها و روحیه‌ها و شیوه‌های کاردیگری که البته ارتباط به‌خودجشنواره وگردانندگان آن ندارد ولی برای ناظران می‌تواند به صورت یک مجموعه در رابطه با هم مطرح باشد؟

۴– برای کشوری که در وارد کردن فیلم برای خودش دچار دشواری‌های‌بنیادی است امید اینکه به نیروی یک جشنواره، تهران را در بازار فیلم خاورمیانه و خاور نزدیک جانشین «بازار عظیم فیلم بیروت» کند چه اندازه جدی است؟ واقعا خیال‌دارند مرکز فروش فیلمهای اروپائی و آمریکائی را در کشور های عربی بتهران منتقل سازند؟

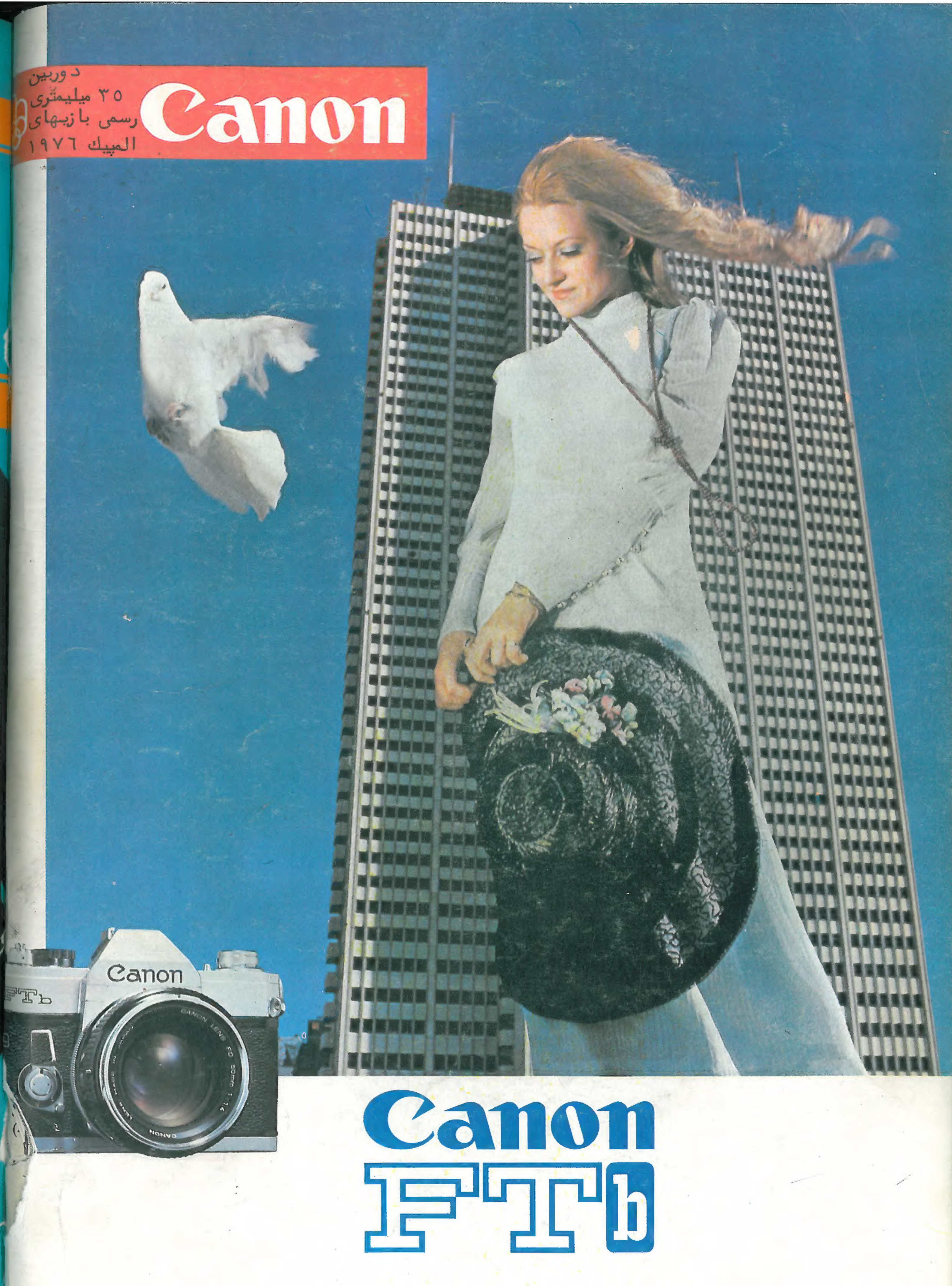
نکته‌ی اصلی درباره‌ی جشنواره‌ی جهانی فیلم تهران، ارزشهای ویژه‌ی هنری یا حتا بازرگانی، آن نیست که حتـا پس از این توضیحات مفصل نیزجای بحثی‌دارد. نکته در اولویتها ورجحان‌هاست. جشنواره‌ی جهانی فیلم تهران را بطور مجرد نمی‌توان بحث کرد. این جشنواره در کشوری برپا می‌شود که مردمش – آنهم تنها درپایتخت – باید یک سال صبر کنند تا برای دیدن فیلم هائی که امکان دیدنش در سینماهای‌معمولی نیست – حتا پاره‌ای ساخته‌های کارگردانان ارجمند ایرانی – در برابر تالارهای‌جشنواره «صفهای طولانی» بکشند که «بیننده را تحت تاثیر قرارمی‌دهد». جشنواره‌درکشوری برپا می‌شود که سینماهایش میدان تاخت و تاز کاراته‌بازان هنگ‌کنگی و تهیه‌کنندگان تصویر های خشونت یا سکس یا سکس وخشونت، یا «سکس‌و خشونت و کاراته» است. این آخری دقیقا عنوان‌فیلمی است‌که پیروزمندانه درایران نمایش داده شد.

در کشوری که به جای سینما جشنواره دارد و بهترین کارگردانانش متواری شده‌اند و تهیه‌ی فیلمی مانند غریبه و مه به سبب بی‌پولی و مشکلات چند سال طول می‌کشد، قابل پرسش است که برگذاری جشنواره فیلم اولیتراست یا کمک به کارگردانان و تهیه‌کنندگان فیلمهای با ارزش، کمک به تماشاگر معمولی برای آنکه فیلمهای بهتری ببیند، کمک به صنعت سینمای ملی؟

اگر در مقاله‌ی «رهائی از عقده‌توانگری» به جشنواره‌ی جهانی فیلم تهران پرداخته شده در ارتباط با واقعیات سیاست فرهنگی این کشور بوده است که نقش ایوان راگرفته است و بنیاد را رها کرده. فروش ۱۶ فیلم ایرانی جشنواره نمی‌خواهد، اگر ما صنعت سینمای خود را بدست خود نابود نکنیم و کارگردانانمان را به چنگال دیوانیان کم فرهنگ نیندازیم و ذوق تماشاگرانمان را با فرآورده‌های کارخانه‌های فیلم‌های مبتذل خرابتر از آنچه هست نسازیم.

نویسنده‌ی مقاله‌ی «رهائی از عقده‌ی توانگری» نه نظر خاصی‌به جشنواره‌ی‌جهانی فیلم تهران داشته است – حتا نام آن‌رانبرده– ونه‌ازاین‌فرصت‌سالی‌یکبارکه‌برای‌دیدن‌پاره‌ای فیلم‌های خوب – هرچند از پرده‌ی جشنواره های دیگر گذشته – به دست می‌دهد ناسپاس است. اما در مسائل کلی باید کلی نگریست. ارزشها وکامیابیهای‌یک جشنواره نمی‌تواند ورشکستگی یک‌سیاست وبینوائی یک‌روحیه را جبران کند. جشنواره‌ی جهانی فیلم‌تهران نه مسئول این سیاست و نه این روحیه‌است اما محصول دستگاهی است که در شناختن اولویتهایش به‌خطا رفته است. هیچکس با برپائی یک جشنواره‌ی سینمائی آبرومند در تهران، دومین جشنواره پس از کان، مخالف نیست. اما اگر با ۵۰ یا ۱۰۰ میلیون ریال در سال بتوان ورود فیلمهای بهتری را به ایران درطول سال امکان‌پذیر ساخت به چند کارگردان بااستعداد ایرانی کمک کرد؛ اگر ۵۰ یا ۱۰۰ میلیون ریال‌دیگری در کار نباشد، جای این پرسش می‌ماند که‌کدام واجب‌تر است؟

«آیندگان»



دوربین
۳۵ میلیمتری
رسمی بازیهای
المپیک ۱۹۷۶
Canon
Canon
FTb
Canon
FTb